

Il futurismo è stato creato da F. T. Marinetti con un gruppo di artisti nel 1909. Vent'anni di lotte, spesso consacrate col sangue, con la fame, con la prigione, hanno contribuito al trionfo. In Europa e nel Mondo, di tutte le correnti, scuole o tendenze, generate dal movimento futurista italiano: avanguardismo — razionalismo — modernismo ecc.

I futuristi (molti lo sono senza saperlo) poeti o agricoltori, militari o musicisti, industriali o architetti, commercianti o studenti, politici o scienziati, medici o decoratori, artigiani o economisti: si contano a centinaia di migliaia.

La passione innovatrice che ha invaso oggi l'Italia è merito del genio futurista di Benito Mussolini. Il futurismo è patrimonio spirituale del fascismo.

Arte è intesa come creazione dell'utile e del bello, ovunque sia, in ogni campo: "Artecrazia italiana".



artecrazia italiana

I futuristi italiani hanno aperto nuovi orizzonti alla poesia, alla pittura, alla scultura, alla musica, al teatro, all'architettura a tutte le arti pure e applicate. Hanno esaltato la guerra, il coraggio, il trionfo della macchina, la scienza, la scoperta, l'aviazione, il diritto del giovane, e, dichiarando fino dal 1913 che la parola Italia deve dominare sulla parola Libertà, hanno per i primi contribuito ad imporre alla Nazione l'orgoglio italiano.

Rivoluzionari ed arditi nella lotta, hanno sempre agito e agiscono, contemporaneamente, con parole e fatti.

Primi tra i primi interventisti, intervenuti. Primi a difendere la vittoria ad ogni costo. Primi tra i primi a Fiume e nel Fascismo, hanno portato e porteranno sempre, ovunque, entusiasmo, amore, coraggio, genialità, patriottismo, e disinteresse, pro: la grande Italia di domani.

settimanale del futurismo italiano e mondiale - via delle tre madonne 14 - roma - telefono 871285

## ATENE 3 (Kroyat)

Eccellenza Marinetti accolto trionfalmente autorità greche ha inaugurato grande mostra aeropittura arte sacra futurista circa 70 opere scelte tra 22 artisti italiani e stranieri. Data enorme folla furono installati potenti alto parlanti strade piazze attigue. S. E. Marinetti ha tenuto due conferenze in italiano, due in francese esaltando fascismo et futurismo italiano mondiale. Giurati greci trascurano attualità crisi politica Governo riservando pagine intere trionfo Eccellenza Marinetti futurista fascista.

1

Per una Commissione artistica in seno alla Direzione del P. N. F.

Sembra che il barometro di palazzo Vidoni voglia registrare le ondate di malcontento che giungono alla spiaggia di Roma da ogni sponda d'Italia contro la « dittatura » artistica che avvilisce e umilia il Fascismo al cospetto del mondo.

Sembra finalmente che ci si renda conto dell'importanza storica che assume ogni manifestazione d'arte in regime rivoluzionario. Il solo probabile interessamento delle supreme Gerarchie rineura e rianima in questo momento tutti gli autentici artisti novatori.

Nessuno quanto noi ha battuto insistentemente sull'incudine della « verità » questo roventissimo argomento.

Si tratta di abbattere dopo dieci anni di esasperante attesa una « dittatura » artistica inammissibile, affidata alla voracità di pochi trafficanti di incerta origine e di dubbia fede. Uomini che hanno detto peste e corna del nostro ideale, han fatto comoda razzia dei suoi frutti e oggi si celano alle spalle di qualche giovane senza scrupoli sperando con ciò di deviare la traiettoria dei nostri proiettili che mirano con esattezza al centro del bersaglio.

Ci giungono migliaia di adesioni. Questo disperato appello alla vita che scaturisce spontaneo dal petto di tutti gli artisti italiani non può né deve sfuggire all'attenzione dei capi.

Un uomo mediocrissimo, il cui passato politico è in esatto rapporto alla sua incapacità artistica creativa, è riuscito indisturbato a sommare quasi un miliardo di lavori edili e ha potuto estendere indisturbato il suo dominio su inconcepibile facilità su quasi tutte le province della penisola.

Così un professorucolo « onorevole » cinquantenne,

improvvisatosi architetto poco tempo fa, somma oltre dieci cariche di prima grandezza, appalta decine di milioni a Bari e altrove e aggrida al suo socio di studio il padiglione di Chicago col naturale onesto consenso di un Principe e di un Barone che formano con lui l'inappellabile (competente?) giuria.

Solo questi uomini con poche figure di contorno risultano dagli atti del Sindacato Architetti padroni assoluti di tutti i concorsi artistici italiani e precisamente con l'esatto rapporto dell'87 %.

Intorno alla loro opera nefasta giuocano pur troppo interessate le terze pagine di qualche quotidiano, le conferenze papinarie, i circoli e le mostre, le elezioni sindacali, le lettere accademiche e la... posizione di qualche gerarca.

Rimanere impassibili di fronte a tanto ignobile mercato potrebbe sembrare tradimento. A ragione l'auspicato intervento si rende indispensabile. Se non si verificasse, lo scandalo assumerebbe porzioni tanto gravi da generare atti disperati e veramente irreparabili.

Per rispetto alla nostra fede, per la dignità del Regime, bisogna finalmente che la Direzione del P. N. F. ammonisca i « vecchi » e incoraggi i « giovani » istituendo presso di sé una commissione « suprema » per l'arte fascista. *Rivoluzione in marcia!*

NINO SOMENZI

2

S. E. Ugo Ojetti ha scritto una lettera all'architetto Piacentini e ha creduto bene di renderla di pubblica ragione sulla Tribuna del 31 gennaio u. scorso.

Ha forse questa lettera qualche nesso con la recente, grossa polemica sorta intorno al nome, all'arte, all'attività dell'architetto Piacentini? Si ricorre forse al recente discorso tenuto a San Remo da Papini? Kinzigorice forse con ben più salda autorevolezza il generoso intervento di Oppo che parte, lancia in resta, da Le Corbusier per arrivare a Piacentini?

Ha l'autore della lettera, certo senza saperlo, provocato un sorriso di compiacimento sulle labbra del capo di quel monopolio di cui parlammo nell'ultimo nostro numero e continuiamo a parlare in questo? Non lo sappiamo, né vogliamo saperlo. Non son cose queste che ci interessano.

Quello che ci interessa, invece, è il rilievo di alcune affermazioni contenute nella lettera ricordata.

E diciamo subito che quanto l'illustre accademico dice, in linea generale, non ci ha sorpresi. Sarebbe ridicolo che noi pretendessimo che Ugo Ojetti ragionasse e scrivesse, partendo da un punto di vista futurista: egli non può essere futurista: la sua mentalità è quella che è ed appunto per quella che è vale quanto vale. Ma giustamente per questo ci sorprende che Ugo Ojetti, il quale conosce benissimo il futurismo e i suoi postulati artistici, compresi

quelli per l'architettura, cada nell'equivoco in cui, non certo con la buona fede sua, è caduto qualche professore improvvisatosi architetto che aveva tutto l'interesse ad imbrogliare le carte. Ojetti si scaglia contro il razionalismo e il funzionalismo dei finlandesi, dei tedeschi e dei moscoviti e contro i pedissequi imitatori italiani. Ma egli sa che proprio in noi futuristi può trovare i più forti, i più tenaci, i più risoluti alleati in questa sua giusta, sacrosanta battaglia.

I razionalisti e i funzionalisti si accontentano del comodo e del pratico; i futuristi vogliono che il comodo, il pratico sia anche, e soprattutto, bello. Chi osa ancora confondere con noi i razionalisti e i funzionalisti è un nemico dell'arte italiana che vede con terrore i progressi che essa potrebbe compiere, futuristicamente, nel campo architettonico. Un architetto di valore, futurista, il Fiorini, proprio su queste colonne dichiarava or non è molto:

« Il razionalismo puro è un cadavere. Può essere un bel cadavere. Non è un essere vivente. »

Nessuna opera d'arte è stata mai il frutto di un piatto ragionamento. Non può esserlo. Il lirismo è un'anima.

E' la vita. E' ciò, esattamente, che differenzia la banalità senza alcun valore dell'opera d'arte, della creazione dello spirito. Essa parte da una piccola sfumatura ed arriva alla espressione più formidabile.

Ma sono tutte creazioni.

Son tutte invenzioni, perché

ARTISTA = INVENTORE ».

E qui è la prova di un'altra inesattezza di S. E. Ojetti. Non si può negare che quanto afferma il Fiorini è giusto: pertanto non è giusto che si chiami artista il Piacentini. Il quale, fino a prova contraria, non ha creato, non ha inventato nulla.

Egli ha sempre e soltanto comitato parecchi stili; lo avrà fatto con buon gusto; avrà saputo sceverare bene il bello dal brutto; avrà formulato delle buone ricette in cui le dosi sono giudiziosamente stabilite; ma tutto ciò è ben lontano da quella invenzione, da quella creazione che solo fanno l'artista.

Ma Ojetti e Piacentini sono molto amici: e sulle espressioni di amicizia non si può impiantare un processo. Continuiamo quindi l'esame della lettera.

L'illustre accademico rievoca ed invoca nostalgicamente gli archi e le colonne romane e sembra quasi che la lirica, con una mossa esaltazione che ne fa sia a contrasto e scorno della poesia della linea semplice che noi sosteniamo.

Ma no, Eccellenza! noi non neghiamo la bellezza dell'arco e della colonna: noi neghiamo solo che l'arco e la colonna possano essere tenuti dalla moderna architettura nello stesso posto di preminenza in cui li tiene l'architettura greca e romana.

Noi siamo del parere che archi e colonne romane si possono innalzare anche nel Messico e in Patagonia; ma a Roma no: a meno che siano colonne ed archi che nettamente superino nel confronto quelli che ci restano dell'antica gloria. E' facile questo? E' mai avvenuto? I nostri architetti hanno mai innalzato un portico, un pronao, un qualsiasi edificio di stile classico che non fosse piatto, grezzo, freddo, banale imitazione dell'antico? E allora, sol perché gli archi e le colonne romane sono belli noi dovremmo starli a ricopiare fino alla consumazione dei secoli? E' questa la via, sono queste le

conquiste che S. E. Ojetti vorrebbe tracciare ed imporre alla nostra Arte? Siamo convinti che egli sarà d'accordo con noi nel riconoscere esagerata questa sua venerazione per il passato. Nè potrebbe essere altrimenti perché egli, nella sua lettera, implicitamente ammette che ogni epoca si crea una sua arte, là dove giustamente afferma che i tipi di colonna romana furon vari e che risentirono nel loro aspetto dell'epoca in cui furon erette. Ma allora se, ineluttabilmente, ogni epoca si esprime con una sua arte, perché proprio la nostra epoca dinamica, meccanica, veloce dovrebbe condannarsi a restare in perpetuo arretrata al secolo di Augusto?

Le colonne romane hanno portato ovunque il segno dell'Urbe: dove Roma pervenne con le sue insegne e le sue leggi, anche oggi, si dissepelliscono le colonne trionfali. Quindi, commettiamo un delitto di lesa storia patria, escludendo le colonne dai nostri edifici.

Ma, Eccellenza Ojetti, le colonne romane furono erette in ogni territorio dell'Impero dopo che il breve e saldo gladius del legionario aveva tracciato sul terreno il solco del nuovo confine. Il gladius quindi ha una notevole precedenza sulla colonna. E non le pare, allora, delitto di lesa storia patria anche l'uso che il nostro esercito fa di fucili, mitragliatrici, cannoni, aeroplani? Il nostro fanteria dovrebbe, in omaggio ai suoi principi, essere armato solo della corta spada romana, solo perché fu questa che conquistò il mondo a Roma.

Né ci si dica che il nostro ragionamento è capzioso: mutati i termini di raffronto, non muta la conclusione logica. Perché, infatti, solo per l'Arte, noi dovremmo rispettare la vetustà della Storia? Se rispetto deve essere, sia rispetto per tutto.

Ma la verità è che, come sarebbe ridicolo pensare di volere oggi conquistare il mondo con il piccolo gladius, sarebbe altrettanto ridicolo voler mantenere le antiche architetture per alloggiarvi la nostra straordinariamente ingigantita civiltà.

In Roma, le costruzioni dell'epoca imperiale non furono ben diverse da quelle dell'epoca repubblicana? Nell'Italia del Rinascimento le costruzioni non furono ben diverse da quelle dell'Italia del mille?

E si permetta dunque all'Italia del duemila di avere anch'essa le sue costruzioni caratteristiche: le si permetta di lasciare che una nuova bellezza fatta di praticità, di semplicità, di grandiosità abbia il definitivo sopravvento sulla retorica, sulla goffaggine, sulla freddezza, scolastica, perpetua imitazione dello stantio.

Ricordiamoci che, fino a quando ci si impedirà di creare del nuovo, fino a quando faremo i magnificatori ad ogni costo del tempo passato, avranno ragione coloro che dicono non avere l'Italia d'oggi un proprio stile d'arte.

Ripetiamo ancora una volta perché suoni monito e incitamento la nota del Times sulla nostra attività artistica:

« Viene naturale la tentazione di domandare se vi è uno stile in tutta questa attività costruttrice, qualche cosa che corrisponda all'atmosfera morale, sociale e ideale creata dal Fascismo. Questo stile non esiste ma è invocato ardentemente. I fascisti vorrebbero un'arte che riflettesse la loro forza, l'energia, la volontà d'azione, la grandezza, la potenza della nazione e della civiltà italiana ».

Ma già esiste questo stile, e

1) Rivoluzione in marcia!  
2) Ojettiana 3) S. D'Amico

## MOSTRA FUTURISTA DI SCENOTECNICA CINEMATOGRAFICA

La vita del cinema è legata intimamente alla tecnica, soprattutto quando essa è intesa come introspezione ideale del soggetto.

La produzione cinematografica attuale, generalmente, non regge che a condizione che essa sia sostenuta da una tecnica poderosa.

A parte le considerazioni di indole sentimentale e nostalgica del « documentario » è dimostrato che attraverso il tempo la sola produzione cinematografica che abbia diritto di vita è quella sostenuta da nuovi valori tecnici.

Lo scopo infatti di questa prima mostra di scenotecnica cinematografica, che ho organizzato sotto gli auspicci della « Cooperativa Roma » presieduta dall'amico Massimo Bontempelli, è di aprire un nuovo campo nella tecnica della produzione del film, e di orientare le giovani generazioni ai problemi più intimi della vita meccanica del film.

Le grandi case cinematografiche, dove regna il fattore economico, la burocrazia dei servizi e delle cariche, sono oggi ancora lontane da ogni esperienza tecnica.

I problemi della tecnica e della scenotecnica, non sono da queste cose compresi come fattore essenziale e continuità ideale per la produzione dei film, ma come un semplice affare di ordinaria amministrazione.

Mentre l'atmosfera si rischiara e anche la folla anonima dello spettatore, delle sale di proiezione segue con ritmo accelerato lo svolgersi della produzione cinematografica mondiale, formandosi uno spirito critico insospettato, l'attività delle grandi case va alla deriva allontanandosi sempre più dai problemi più vitali della meccanica e della tecnica del film.

Noi teniamo invece a segnalare questo primo saggio di scenotecnica cinematografica, che vuole essere un punto di partenza, una prefazione ad una grande esposizione più completa e complessa che dimostri come i giovani, nuovi ai misteri del cinema, sappiano talvolta suggerire con spirito vergine e novatore, delle ardite possibilità scenotecniche.

Questa mostra è corredata di plastici, bozzetti prospettici, di segni, rilievi, fotografie, costruzioni e macchine, e vi partecipano sedici espositori.

Fra questi notiamo il gruppo futurista, formato da Belli, Crali, Marisa Mori, Prampolini, e Rispoli Raimondi.

Il programma tecnico della mostra risponde allo scopo rag-

giunto dall'insieme sintetico delle opere esposte.

Vediamo infatti un ricco e vario materiale, che va dai rilievi con le singole quote del plastico per il film « Isola di Elba » di Marisa Mori, alla sintesi scenica, del plastico del Belli, più consone all'aroscenico teatrale che a quello cinematografico. Crali, come Rispoli e Raimondi non considerano a sufficienza l'influenza enigmatica del colore su l'obiettivo. Montori e Foresti, colleghi della cooperativa Roma, oltre a dei bozzetti scenici di carattere fantastico per il film S. Antonio, presentano un insieme di grafici dove con esperienza tecnica affrontano il problema della fondazione di un quartiere cinematografico per differenti tipi e cubatura di teatri di posa con relativi servizi e accessori.

Nel campo delle più recenti realizzazioni vediamo disegni, bozzetti e fotografie di Paladini per il film La Segretaria privata, di Paulucci e Levi per Patatrae, e dell'architetto Capponi per il film La voce lontana. Inoltre ci sono esposte due nuovi tipi di macchine da presa, l'Atia, brevetto italiano Donelli e Orlandi. Nuova marca italiana che si è affermata specialmente per le sue caratteristiche rivolte alla produzione dei film di precisione, per scopi militari e riprese in volo.

L'altra macchina per diletanti, fonosporos, per presa cineonorale, è egualmente un'altra affermazione nazionale. Brevetto dell'ing. Porroni, per pellicole a passo ridotto, tipo Pathé-baby.

Il sottoscritto, presenta tre plastici con relativi rilievi platinometrici con riferimento dei vari punti di presa, e rispettive fotografie, riguardanti il film Mani di sua creazione. E' un film che si svolge fra il mondo concreto e il mondo astratto. Sogno e realtà si alternano a vicenda, avendo come filo conduttore tecnico, la metamorfosi della materia e dell'immagine.

Il complesso di questa mostra-saggio di scenotecnica cinematografica, che si è aperta alla Galleria d'Arte di Roma, è una delle più singolari manifestazioni che si è avuta in questo campo. Ed ha il merito, se non altro, di essere stata la prima del genere in Italia, segnalando all'attenzione dei tecnici e degli amatori un gruppo di giovani, tesi verso i nuovi problemi della nuovissima arte industria: il cinema.

E. PRAMPOLINI

(Vedere illustrazioni a pag. 4)

solo chi non vuol vedere non lo vede. E' lo stile architettonico futurista, lo stile che Antonio Sant'Elia creò fin da prima che la guerra mondiale scoppiasse, con lo spirito divinatore tutto proprio del verace artista. Lo stile più consono alla velocità, alla potenza dei nostri tempi e che, come S. E. Ojetti molto bene sa, non ha niente a che vedere con il razionalismo e il funzionalismo di finlandesi, tedeschi, svizzeri e moscoviti.

« FUTURISMO »

3

Qui, come abbiamo avvertito nel « Velocizzatore futurista » in 2.a pagina, avrebbe dovuto trovar posto la lettera di Silvio D'Amico. Ma sembra un crudele destino! Ci sono queste « Oche » di Gino Soggetti che invadono lo spazio destinato all'illustre critico. E allora dobbiamo passare D'Amico in 6.a pagina, nella quale non sappiamo se si troverà a suo agio, figurando in essa nomi di artisti illustri e di autentico valore.

« Viene naturale la tentazione di domandare se vi è uno stile in tutta questa attività costruttrice, qualche cosa che corrisponda all'atmosfera morale, sociale e ideale creata dal Fascismo. Questo stile non esiste ma è invocato ardentemente. I fascisti vorrebbero un'arte che riflettesse la loro forza, l'energia, la volontà d'azione, la grandezza, la potenza della nazione e della civiltà italiana ».

Ma già esiste questo stile, e



Tutti i futuristi sono miti della rivoluzione: camicia nera, fucile alla mano. Trai!



## VOCAZIONE E PROFESSIONE

Vi sono alcune attività umane (non propriamente attività) nelle quali oltre il senso del dovere e dell'onestà occorre una gran cosa non facilmente trovabile: lo spirito di sacrificio.

Dovere ed onestà professionale, sono i due attributi specifici della professione. Dovere, onestà, spirito di sacrificio, sono gli attributi specifici della vocazione.

Queste due specie di attività non hanno alcun campo di congiunzione e sono agli antipodi. Nella prima, ricerca del benessere, della facile fama; l'acco modamento in una poltroncina possedimento comodo, aspirazione a conseguimenti di fini utilitari sempre maggiori, egoismo, spesso edonismo. Campo chiuso all'io, dunque.

Nel secondo caso, ricerca del rischio, della difficoltà, dell'aspirazione, del tormento. Inquietudine dello spirito, tendenza alla perfezione, aspirazione al sublime, alla generosità, al superuono o all'ultra terreno.

I più illustri di «vocazione» sono 3 grandi nuclei di persone: gli artisti, i medici, i sacerdoti.

\*

Gli artisti — specie d'ebri erranti — vanno inquieti alla ricerca del bello, della perfezione, illuminati spesso da albe di suicidio, di incomprensione, da giornate lunghe di fame, di incertezza, di crisi spirituali. Che preferiscono morire d'inedia, pur di seguire il loro sogno, piuttosto di adattarsi ad una vita che non potrebbero fare: la vita professionale.

I medici, che debbono lottare colla morte, arrischiare la vita quando gli altri strenuamente vogliono difenderla.

\*

Quando poi la vocazione non li spinge fino alla santità. Santità che è martirio, ma martirio cosciente, preparato dalle proprie mani sotto forma di iniezioni di batteri in una sciale che è sempre sfuggita alla scienza. Inoculazioni di malattie, allo scopo di seguirne minuto per minuto il processo e gli effetti, per meglio scoprirne il fianco debole. Olocausto spesso vano di vite eroiche, all'umanità dolente.

\*

Ma chi più degli altri abbisogna della vocazione sono i sacerdoti.

Io ammiro e con me tutti — io credo — quei magnifici apostoli che sono i missionari. Vano che gli oceani, abbandonano la casa, la famiglia, il mondo; partono per paesi sconosciuti di cui conoscono a mala pena la lingua ed i costumi; che nella loro fantasia immaginano già — a ragione — con aspetti mostruosi. Crinieri di fiamme, bolgie di stenti, bivacchi di profanazioni. E partono nella speranza di salvare i perduti, di esser d'aiuto spirituale ai fratelli infelici nel nome di Dio, animati da una sola ambizione sublime, quella di esser prescelti per il martirio. Essi sanno che dal sangue versato germina e si perpetua la vita della fede e che l'esempio dei forti trascina l'azione dei deboli. Vanno

## FUTURISMO E ZAVORRA

Il Futurismo ha superato la fase dell'opposizione ignorante e brutale che fin dai primi manifesti di Marinetti tentava di arrestare la corsa vecchia trice e velocizzatrice.

Il diagramma della comprensione registra enormi incrementi rispetto alle unità di tempo. Ne deriva che troppi sono gli infatuati dall'esteriorità delle manifestazioni. Essi sono mentalmente incapaci di comprendere l'intima essenza ed il reale valore artistico, intellettuale e pratico.

Perciò «fanno del futurismo» senza persuasione: dipingono, e fanno delle porcherie; scrivono, e pretendono d'identificare la sintesi con lo stile telegrafico, o le parolierie con le acrobazie letterarie d'un bimbo di tre anni che disponga di una penna e d'un foglio di carta.

Se per disgrazia sono architetti, edificano oltraggiano vilmente la memoria di Sant'Elia.

Le mostre dei mobili sono zeppa di aborti. Ciò contribuisce a disorientare il pubblico che ragiona all'ingrosso e conclude negativamente nei riguardi del futurismo.

Bisogna volgarizzare il Futurismo e mettere sotto gli occhi di chi non domanda che di conoscerlo, delle pubblicazioni veramente adatte allo scopo ed economiche. Fillia, perché non cura una ristampa più economica della sua *Architettura razionale*? Giro anche agli altri questa mia proposta, nella speranza che qualcuno la raccolga.

S. M.

a portare civiltà, luce, conforto materiale, a sbazzare delle cose che non smuovrebbe la violenza. Insegnano la pace dov'è norma la guerra, l'umiltà dov'è norma l'orgoglio.

Ma accanto a questi esseri puri — pochi o molti non conta — c'è la massa di coloro che abbracciano il sacerdozio come una professione qualsiasi: buio na gente, gente onesta senza dubbio, ma che non ha la vocazione.

Gente che avrebbe potuto fare qualsiasi altra professione agente delle imposte o accalappiacani, avvocato o scrivano, professore universitario o contadino; ottimi cittadini, ottimi credenti e va bene, ma sacerdoti no.

Sacerdoti no, perché può parlare di sofferenze chi s'è affinato attraverso i dolori, di rinunce chi ha rinunciato, di lotte chi ha combattuto. Può confortare chi non ha trovato conforto nelle ore amare, parlare di perdono chi sa quanto sia difficile il perdonare, di fede chi per la fede ha rischiato la vita.

Sacerdoti no dunque, se non si ha coraggio di rischiare la pelle.

\*

La colpa spesso è dei genitori egoisti che chiudono gli occhi ai fanciulli e incoscientemente li indirizzano alla disonestà spirituale, perché non si curano dei bisogni del ragazzo il quale si adatterà a l'idea del sacerdozio, perché, in fondo, il babbo dice che i preti stanno bene. Disonestà spirituale, ho detto, perché una volta alle sette fra il dovere ed il proprio fisiopatologico l'uomo senza

WALTER BARTOLI

## VELOCIZZATORE FUTURISTA

Silvio D'Amico

Avevamo annunciato che avremmo pubblicato in questa rubrica una lettera di Silvio D'Amico a Futurismo e la nostra risposta. Abbiamo pensato poi che un... grosso calibro della critica teatrale, come è D'Amico, non poteva essere trattato alla stregua di più umili mortali: gli abbiamo perciò dato lo sfratto da questa pagina e lo abbiamo trasferito... al piano nobile.

Si legga quindi in prima pagina la lettera di D'Amico e il nostro commento.

5000 lettori

Il nostro articolo "Giornalismo fascista ???", del 18 dicembre 1932 ha fatto insorgere il camerata Umberto Ortolani il quale dalle colonne di "Juvenilia", quindicinale studentesco che dal prossimo numero diverrà organo dei F. G. C. di Roma e provincia sotto il titolo di Noi, ci rivolge alcune parole alle quali ci piace di rispondere.

Niente ragionare coi piedi, egregio camerata. La nostra proposta, pur sotto l'ardita richiesta di sospendere la guerra ai giornali che non hanno 5000 lettori, colpiva dei bersagli ben definiti. Noi intendevamo alludere a quella infinita congerie di pubblicazioni che non hanno una bandiera da difendere, un ideale da propugnare, una battaglia da combattere: quelle pubblicazioni che credono di aver fatto tutto quando infiorano le loro colonne di Eia eia alalà e di Evviva il Duce, nascondendo talvolta, sotto queste specieose grida, un volgare toroconto, un piccolo interesse. Se queste pubblicazioni non hanno almeno 5000 lettori, che cosa esistono a fare?

Al contrario approviamo e incoraggiamo quelle che, pure avendo due lettori, pur tirando dieci copie, hanno qualche cosa da dire, qualche meta da raggiungere, qualche bene da fare. Il fatto che la redazione di *Juvenilia* sia insorta contro la nostra proposta ci rende persuasi che *Juvenilia* ha cose da dire, bene da fare, mete da raggiungere: quegli altri cui noi alludevamo hanno invece incassato la botta e han fatto, più del solito, i finti tonti.

Voi dite di avere "molto coraggio, molta buona volontà, pochi quattrini". Benissimo! Appunto perciò noi citiamo la vostra pubblicazione e ci sentiamo in dovere di chiarirvi le

cazione verrà a compromessi assurdi, torcendo abilmente il collo alla legge divina, per giustificare alla coscienza, un atto non religioso. In una parola, diverrà ipocrita e quel che è peggio, imparerà a mentire anche con se stesso.

Allora la missione sacerdotale, trascendente, diviene una semplice pratica burocratica noiosetta.

Le autorità religiose devono restringere i freni nell'interesse della fede. Meno preti, poco male; più sacerdoti, immenso bene.

Restringere i freni? Precisamente. E come?

Così: concedendo cariche religiose solo a chi ha raggiunto una certa età (45-50 anni). Inviando tutti i giovani in luoghi pericolosi, a contatto giorno per giorno con i nemici, coi morbi terribili, al repentaglio continuo. E questo non per soddisfare un sadico piacere, ma per creare un'immediata selezione. Lo stacco del coraggio rivelerà tanta ganga, me sciolta all'oro! Le file forse si assottiglierebbero, ma senza alcun scapito.

Del resto coloro che compiranno questo periodo di terribile prova, torneranno con un nuovo profilo spirituale, e le loro parole non avrebbero il senso vago, spesso troppo vago, ma un peso netto e preciso; un valore documentario: l'esempio.

Smentiamo dunque, con coraggio, la tendenza all'accomodamento che spinge molti alla carriera ecclesiastica, mettendo la prova del fuoco della vocazione: la paura.

WALTER BARTOLI

nostrae idee: cosa che non facciamo invece con riviste, con quotidiani che ci stuzzicano per ogni verso perché ci occupiamo di loro.

Buon lavoro, camerati!

Incredibile?

Sapienza un altro giovane, modesto periodico, ma pieno di passione e di fervore, si occupa di quanto noi abbiamo pubblicato in merito ad una pedagogia futurista, condividendo e approvando le nostre idee. Ci dispiace però che, a commento di uno degli stralci fatti dal nostro giornale, Seneca ci scriva:

«E' incredibile a dirsi, ma pur vero: in tema di pedagogia ci troviamo d'accordo più con i futuristi che con gli idealisti».

Incredibile, perché? Credibilissimo, invece: logico anzi che dei giovani di corpo e di spirito, dei fascisti, degli italiani nuovi, insomma, vengano d'accordo con noi, o con chi vorrebbero trovarsi d'accordo? forse con i rimasticatori barbogio di vecchie ideologie o di vecchie filosofie celtiche?

Nosari non è futurista

Adone Nosari ha forse letto il nostro trafiletto nel quale dicevamo che anche lui era futurista. E allora, per smentire la nostra... offesa, che ha fatto? Nell'ultimo numero della sua rivista, riproducendo delle fotografie prese da un aeroplano e parlando delle grotte di Postumia, ha trovato il modo di scagliare due frecce contro il Futurismo.

Frecce piccine piccine, con la punta debole debole, intendiamoci, ma che servono a noi per ribadire vieppiù nel nostro cervello il concetto che Nosari, lungi dall'esser futurista come noi scherzosamente dicevamo, di futurismo non ha capito e non capirà mai niente. E mica gliene facciamo colpa! Futuristi si nasce, come si nasce poeti, come si nasce di stirpe nobile: ora, Nosari non è nato futurista; ci sarà quindi sempre fra lui e noi un abisso insormontabile malgrado la maligna volontà di questo mondo da parte sua o nostra.

Un'osservazione, però. Noi non comprendiamo assolutamente nulla di sanscrito: facciamo i furbi, non parlandone. Perché anche Nosari non fa il furbo, nei riguardi del futurismo?

Un'osservazione, però. Noi non comprendiamo assolutamente nulla di sanscrito: facciamo i furbi, non parlandone. Perché anche Nosari non fa il furbo, nei riguardi del futurismo?

## IL PULPITO DI CARTA

(libera stampa ma non libera fesseria)

Con una impressionante rapidità si susseguono giornali e riviste nuovi.

Non è certo un male che si pubblichi molto, si scriva molto, si disegni molto e che cresca sempre più gente che ha qualche cosa da dire o da far vedere.

Solo che c'è un guaio. Si tratta, novantanove volte su cento, di stucchevole robaccia, senza un motivo e senza altro scopo che di soddisfare la non innocente mania di esibizionismo pseudo intellettuale: si tratta di copertine e di disegni di cattivo gusto: di articoli triti e ritriti, di fesserie in quattro gradi, di incolture gigantesche, di fresche politiche, critiche ecc. ecc. di provincialismi penosi, di puerilità grettecchiesche. Si tratta di fabbricare manie e spostati; di creare debiti e sciupare energie: si tratta di fornire postulant e piagnucoli alla già grande schiera. Si tratta, fatto ben più grave, di cose che disorientano il pubblico, lo allontanano dalla lettura e dai giornali che hanno diritto di essere letti.

Qualche cosa che sognavano la libertà di olivoglio che ne sia in diritto, di uscire con i giornali che gli pare e piace, ma che nello stesso tempo salvaguardasse la dignità del giornalismo italiano, i diritti dei giornali degni di questo nome, e la buona fede del pubblico, bisognerà trovare. Si lasci pure, per esempio, libera ogni iniziativa, ma quando questa iniziativa, dopo un qualche numero ha dato palese prova di essere una incapacità di più, la si tronchi. Come proponeva il nostro direttore numeri or sono, la tiratura raggiunta dopo un certo tempo di uscita, può essere un elemento: i giudizi di un comitato composto di un grande numero di membri presi fra il pubblico vario, inchieste oneste e intelligenti (senza interferenze o pressioni bene intese) dovrebbero ad un certo momento decidere se una pubblicazione è utile o necessaria o piacevole o comunque porti un contributo ad una qualunque funzione dello spirito, o sia un veicolo di più di stupidaggine e di disorientamento dei lettori.

ANTON GERMANO

## PEDAGOGIA FUTURISTA

Il problema della scuola futurista resta, io credo, in questi termini: ricreare l'ambiente scuola; futurizzare l'ambiente scuola; futurizzare l'ambiente scuola.

Il sig. A. B. nel commento alle mie note apparse su questo giornale, mi invitava a compilare un programma didattico particolareggiato per una qualunque classe elementare, ma con i «libri di testo alla mano». Rispondo al sig. A. B.: non sarebbe possibile valermi dei libri di testo esistenti per compilare il programma per il fatto che questi libri non sono «all'altezza dei fini che vogliamo raggiungere». Il sig. A. B. vorrebbe dunque portare la mia critica al banco di prova della realtà pratica. Ed ha ragione: che troppa critica si fa oggi in Italia e pochi fatti!

Ma io sostenevo un rinnovamento totalitario e non una rhabberciatura dei programmi. Cadremmo in una soprastruttura ibrida e ingombrante. Il morbo è nella sostanza. Distruggere il vecchio in teoria e in pratica prima, poi compilare i programmi. Rinnovare dunque: gli edifici costruendo: il secondo criteri strutturali e funzionali; la struttura architettonica — funzionale della scuola — dotandola di palestra, giardino, prato, sala cinematografica, teatrino, infermeria, museo didattico, biblioteche nuove, pratiche, ecc. ecc.; il materiale scolastico, banchi, cattedre, armadietti, lavagne, quadri, carte geo-topografiche, pitture murali scritte educative, mappamondi, ecc. Ricerca l'ambiente scuola può entrarvi degnamente il «nuovo programma didattico» e il «nuovo libro di testo».

Tutto questo non è facile. Passeranno molti anni prima che tale programma sia attuabile, se non attuato. Per queste e per altre ragioni stimo più pratico occuparsi del secondo termine del problema: ricreare il maestro. Ma di questo diremo un'altra volta.

FRANCESCO VARIA

Si può dire che non esistano Istituti Industriali in Italia che a pagamento o no, sotto il patrocinio o meno di enti aeronautici, non svolgano dei corsi preacronautici per motoristi.

Non altrettanto si può dire invece degli analoghi corsi per montatori. Perché?

Siamo sempre al solito. C'è ancora troppa gente che ritiene l'aeroplano «concentrato» nel solo motore, ritiene cioè che se l'aeroplano vola è in virtù del motore e solo di esso. Questa gente ha anche «abitudine mentale» anche se conosce il perché ed il perché un aeroplano si sostiene in aria.

E' anche vero che oramai il motore a scoppio non è più un mistero e che è molto più facile trovare dei tecnici che insegnino e dei materiali didattici che trovare aeroplani fuori uso e tecnici per poter svolgere analoghi corsi per montatori.

Appunto per questo però noi crediamo che sarebbe molto più utile creare dei montatori che dei motoristi.

Ogni Istituto Industriale dovrebbe avere un vecchio apparecchio da poter smontare, montare e visionare pezzo per pezzo in modo che gli allievi possano farsi un esatto conto di «come è fatto un aeroplano».

La ragione però per cui ci siamo messi a scrivere queste note non è questa.

In qualche Istituto, dicevamo, si svolgono dei corsi pratici per montatori d'aeroplano in cui si insegna agli allievi oltre che a montare, smontare, «centrare» un apparecchio anche a costruirlo. Si insegna a fare delle centine, dei pezzi d'ala, dei timoni; s'insegna l'intelleggio, la verniciatura con la tintarella ecc. Corsi quindi veramente utili fatti da gente che sa il fatto suo.

Per fare tutto ciò si consuma evidentemente del materiale e non si può fare altrimenti; i pezzi una volta fatti non servono a nulla.

Perché, ci domandano noi, questi pezzi non vengono fatti fabbricare con un certo criterio? seguendo un progetto?

Noi proponiamo che ad ogni Istituto Industriale sia distribuito un progetto dettagliato di un aeroveliere da scuola. Gli allievi del corso montatori potrebbero lavorare, imparando, alla costruzione dei pezzi di un tal apparecchio.

In capo ad un anno, con un po' di buona volontà, si potrebbero tirar fuori un aeroveliere con poca spesa e fatica. Se non ci si riuscisse entro un anno o se ci si riuscisse in due o se anche questo fosse problematico opportuni accordi con il più vicino gruppo di volo a vela potrebbero far utilizzare questo materiale.

E' evidente però che a fianco di ciascun Istituto Indu-

## IL LIBRO DI LITOLATTA

Dopo la famosa pubblicazione di Fortunato Depero edita dal compianto Azari (volume rilegato mediante due bulloni di alluminio che relativo dato e copiglia, che permettono a volontà, s'isotando, l'isolamento di una qualsiasi pagina), ne era annunciata un'altra, molto originale dello stesso Depero, il quale per rendere le sue impressioni newyorkesi ritenute indispensabili l'ausilio di alcuni dischi grammofonici da includersi al volume; dischi che avrebbero dovuto riflettere la tumultuosa vita polimerica della metropoli nordamericana meglio di qualsiasi altro mezzo descrittivo. Ma questo secondo libro è rimasto finora una promessa.

Tullio d'Albisola ha saputo invece quasi di sorpresa realizzare una eccezionale pubblicazione su fogli di latta, giovanosi dell'appoggio disinteressato delle officine «Lito-latta» di Savona, che si sono volentieri offerte ad eseguire questa edizione coloratissima. Non meglio di un metallo poteva esser scelto a presentare in forma facente le più originali parole in libertà del dinamico Marinetti.

Ragguagli tecnico-pratici.

Un libro di latta esige una presentazione speciale, che ben metta in evidenza le sue caratteristiche del tutto estranee alla consueta produttività editoriale.

Libro di ferrostagno litografato.

Misure d'ingombro: millimetri 240 x 245 x 25.

Peso netto: grammi 960.

(Lungi dall'essere un «mattoncino», è aereo sia per la sostanziosa materiale fruscante come le

ali della libellula, che per quella spirituale del contenuto).

Ogni copia ha richiesto l'impegno di quasi un metro quadrato di lamiera da 2/10 di millimetro.

Il volume consta di 14 fogli in totale: copertina e pagine di testo.

L'orlo di ogni singolo foglio è piegato meccanicamente a perfezione affinché non risulti tagliato.

La legatura, non certo facile, è stata risolta con una geniale trovata. Precisamente: il lato rivolto al dorso di ogni pagina è attorcigliato intorno ad un sottile filo di rame sporgente alle estremità, in modo da costituire due perrni, i quali vengono infilati in un cartoccio metallico che appunto funge da dorso.

Intorno ad una simile pubblicazione si possono fare le più disparate considerazioni.

E' per esempio inoppugnabile la sua superiorità dal lato igienico, in quanto il metallo non si presta alla diffusione dei bacilli. Un altro elemento in favore di questa sua superiorità è costituito dal fatto, che nessuno sente più il bisogno d'inumidarsi il dito prima di voltare una pagina; operazione questa favorevolissima al contagio da persone malate.

Il libro di latta non prende fuoco. La sua maggior conservazione è garantita contro gli agenti distruttori del tempo.

D'altro canto sarebbe da domandarsi quanto spazio ci vorrebbe per convitare cartacea in fogli di latta. Figurarsi che invadente moltiplicazione dei più astrusi tomi dei secoli polverosi ne succedrebbe. No no. E' evidente che il libro di latta non prende fuoco. La sua maggior conservazione è garantita contro gli agenti distruttori del tempo.

D'altro canto sarebbe da domandarsi quanto spazio ci vorrebbe per convitare cartacea in fogli di latta. Figurarsi che invadente moltiplicazione dei più astrusi tomi dei secoli polverosi ne succedrebbe. No no. E' evidente che il libro di latta non prende fuoco. La sua maggior conservazione è garantita contro gli agenti distruttori del tempo.

D'altro canto sarebbe da domandarsi quanto spazio ci vorrebbe per convitare cartacea in fogli di latta. Figurarsi che invadente moltiplicazione dei più astrusi tomi dei secoli polverosi ne succedrebbe. No no. E' evidente che il libro di latta non prende fuoco. La sua maggior conservazione è garantita contro gli agenti distruttori del tempo.

Ma v'è di più! I comandi F. G. C. che hanno ricevuto l'invito a costituire scuole di volo a vela con la collaborazione tecnica degli Aero Clubs potrebbero su questo schema fare degli utili accordi con gli Istituti Industriali. In tal modo si raggiungerebbe il duplice scopo di istruire i giovani alle costruzioni aeronautiche e di costruire aeroveliere che servirebbero a qualche cosa.

Non solo ma i giovani che costruiscono in tal modo la macchina su cui in seguito potranno volare, potrebbero costituire degli elementi preziosi per la scuola stessa che avrebbe in essi il personale atto a riparare, montare e smontare le macchine ed essi potrebbero venire economizzati, dal punto di vista finanziario, nel conseguimento del brevetto, in vista di queste loro particolari benemerite.

D'altra parte una cosa di questo genere non è una novità. I goliardi romani hanno costruito nel 1929 un aeroveliere presso l'Istituto Industriale di Roma seguendo appunto le linee che abbiamo sopra tracciate.

Con questo mezzo si faciliterebbe non poco il compito dei Comandi Federali di F. G. C. che, in seguito agli ordini ricevuti, crediamo che siano rimasti un po' perplessi sulle difficoltà finanziarie che l'istituzione di una scuola di volo a vela con tutta la sua attrezzatura importa.

Questo di far partecipare direttamente i giovani potrebbe portare inoltre dei vantaggi non indifferenti.

Come si è ritenuta utile una propaganda intensa perché i ragazzi si dedichino alla costruzione di modelli volanti, così, crediamo, che per analoghe ragioni sarebbe desiderabile che i più grandi si dedicassero alla costruzione di aeroveliere.

Tutto ciò non può far altro che eccitare lo spirito inventivo dei giovani, indirizzarli verso l'aeronautica, costituendo così anche una forte riserva di personale specializzato dell'aviazione militare.

Non solo ma coloro di questi giovani che, domani, fatti adulti, avranno la possibilità di comparsi, soli o in società, il loro aeroplano a motore, lo faranno con maggiore entusiasmo e lo potranno fare anche con maggiore economia in quanto sapranno di poterselo guardare da sé senza dover sottostare alla spesa di uno specializzato.

Per tutto quanto sopra detto noi riteniamo la nostra proposta utile e di non difficile attuazione.

E' evidente però che a fianco di ciascun Istituto Indu-

vidente che soltanto alle veloci aeropoesie parolierie può esser riservato il materiale metallico.

Contenuto letterario e artistico.

Come detto, il volume raccoglie le più significative produzioni poetiche dell'illustre Accademico: dalla popolarissima «Battaglia di Adrianopoli» alla recente aeropoesia «Spiralando sul Biancamano», della quale è riprodotto il finale. Sono nove in tutto le opere del Marinetti, che val la pena citare come autentici capolavori.

Ritratto olfattivo di una donna.

Paesaggio d'odori del mio cane-lupo.

Navigazione tattile.

Temperature del corpo del nuotatore.

Bombardamento di Adrianopoli.

Si, sì, così, l'aurora sul mare. Macchina lirica. Spiralando sul Biancamano. Tranne l'ultima, recente, tutte le altre contano un'esistenza più o meno lunga. Ma non è naturalmente un demerito questa anzianità dei componimenti marinettiani inclusi nel libro di latta; tutt'altro: anzi non è arrischiato affermare fin d'ora, magari usando una parola vietata, che i lavori elencati costituiranno gli esempi «classici» per la nuova sensibilità che si divulgherà certamente in un prossimo domani.

A Tullio d'Albisola dobbiamo — oltre all'iniziativa — l'ammirevole cura con cui l'opera venne portata a termine. Tullio d'Albisola si è messo d'impegno ed ancor più responsabile ha inteso nel dover presentare degnamente l'opera del Maestro. Dalla prova è uscito con onore.

La copertina è di buon gusto e conferma nell'ideatore ottime qualità decorative. Ogni pagina risente della sua passione rivolta al massimo rendimento emotivo.

Le liriche futuriste di F. T. Marinetti sono litografate tutte sul verso di ogni foglio, che figurano di alluminio. La composizione è curata attentamente in modo da valorizzare con opportuni spazi e rilievi i singoli periodi o parole d'ogni lavoro, secondo la concezione originaria dell'Autore.

Le facciate pari sono utilizzate da Tullio d'Albisola per completare in certo qual modo la composizione stampata nel retro, mediante convenienti ritrosi cromatico-parolieri che interpretano e commentano i motivi dominanti nella relativa lirica. Il nostro giovane amico ha dimostrato ovunque comprensione ed una ammirabile sensibilità artistica.

Il libro di latta litografata che Tullio d'Albisola — conosciuto ed apprezzato ceramista futurista — ci ha offerto assieme alla «Litolatta», è un'opera che rimarrà memorabile nell'industria editoriale mondiale.

BRUNO G. SANZIN

F. T. Marinetti: *Parole in libertà* (a cura di Tullio d'Albisola) - Ediz. futuriste di «Poesia» - Roma.

AGUZZARE L'INTELLETTU

Fra le tante materie insegnate nelle scuole atte ad abilitare l'intelletto ad una necessaria cultura, non si pensa ad assecondare l'inclinazione artistica del soggetto, lasciando che questi espliciti — secondo la sua parte visiva — la propria capacità creativa.

Questa — invece di essere aiutata — viene repressa dalla consueta metodica lezione programmatica che, da infiniti anni, cammina sulle medesime rotte e porta ad una meta comune ed invariata.

Bisognerebbe lasciare all'allievo la possibilità d'esplicitare le proprie tendenze e dar campo così ad una nuova forma che vari dal consueto e lasci rivelare la propria fonte di capacità.

Indirizzare questi ad una forma nuova, abbandonando le metodiche forme lente e stilizzate ed infondere in essi una corrente veloce, intuitiva, istantanea. Allora non avremo più volumi e volumi intagliati di sentimentalismo e di pallida istericità, non s'insisterà più il mondo con la decrepita musica da gatte languide, con pitture e costruzioni tirate sotto il medesimo chietto, girato dallo stesso insegnamento professorale.

Bisogna crearsi una teoria artistica propria, poiché le vecchie fondamenti sono decrepite; così, eviteremo il crollo ed apriamo un più vasto campo alla nuova generazione.

Lasciamo quindi che i giovani esplicitino le loro idee artistiche non sovrapprendendovi i vecchi metodi; lasciamo che acciscano lo sforzo verso creazioni nuove: otterremo così un vero progresso.

E. BARTOCCI

GINO MAINARDI

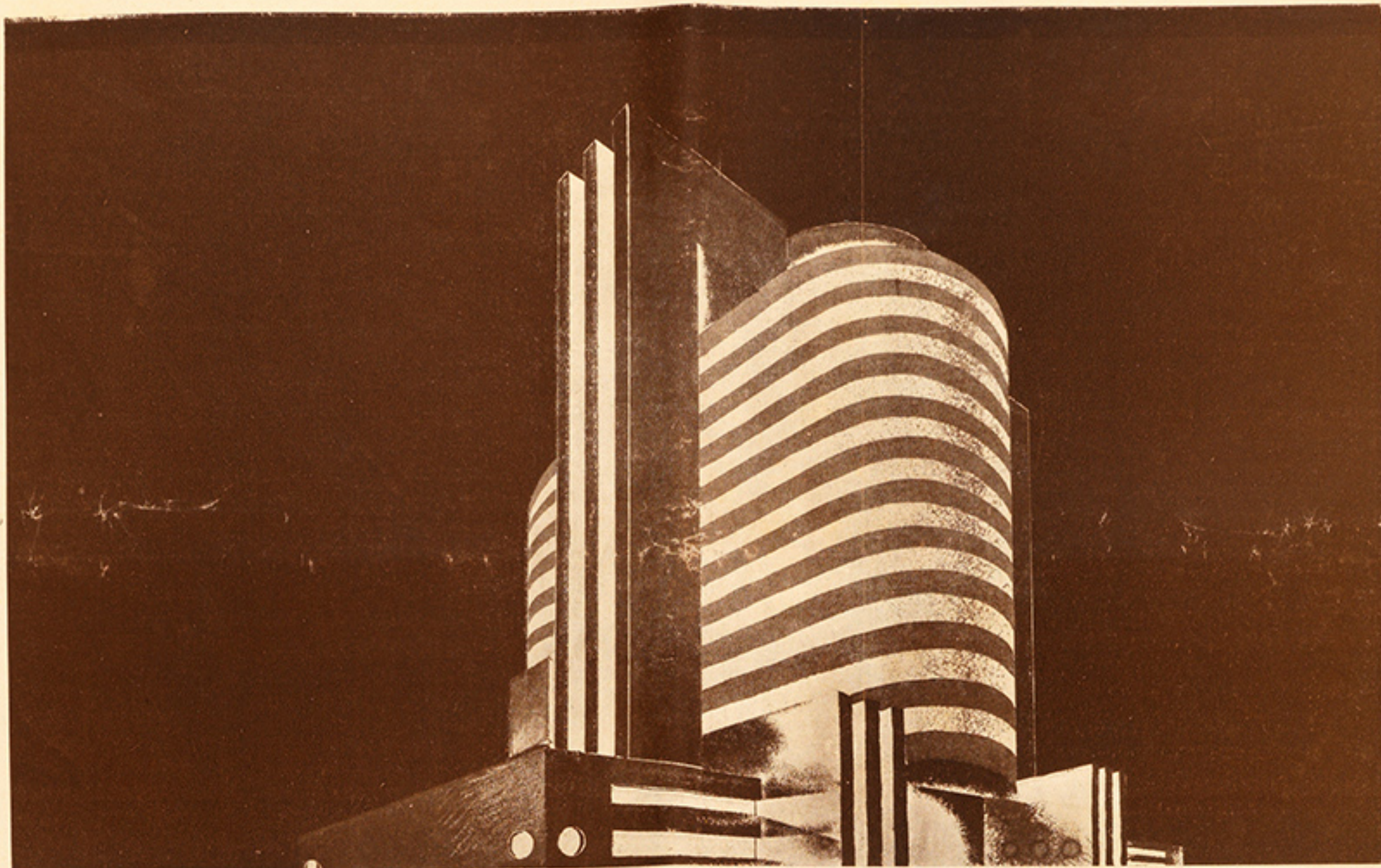


# PADIGLIONI FUTURISTI PER CHICAGO

Il progetto del futurista Prampolini per il padiglione italiano all'Esposizione di Chicago è il più significativo e rappresentativo fra tutti quelli presentati al concorso.

Questo padiglione, invece di annientarsi nell'anonimato inespressivo dell'architettura razionale che rinuncia alle frontiere estetiche e spirituali, si afferma poderosamente per la sua potenza costruttiva per l'organicità funzionale fra la planimetria e l'alzata, fra interno ed esterno.

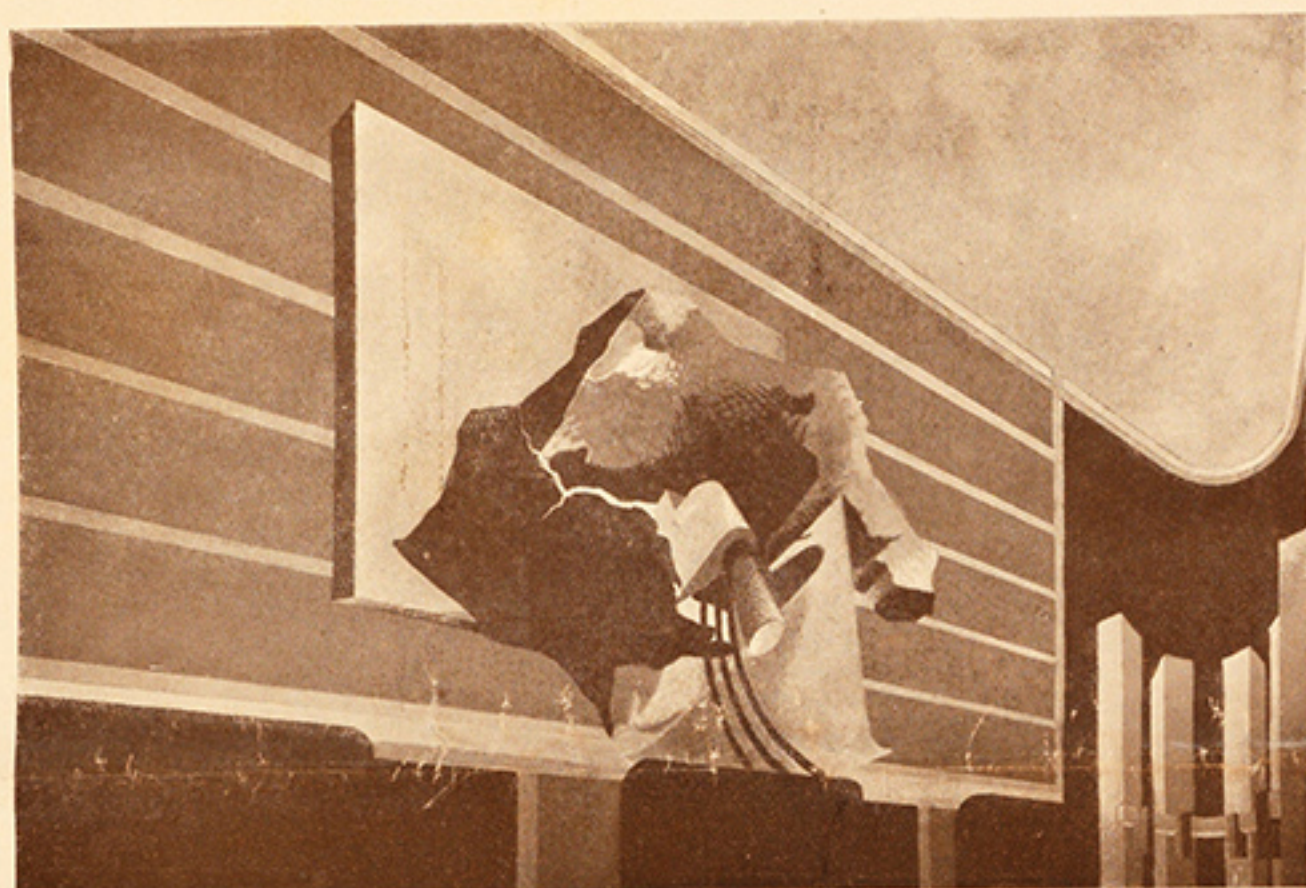
Il dinamismo delle masse architettoniche, il lirismo della struttura,



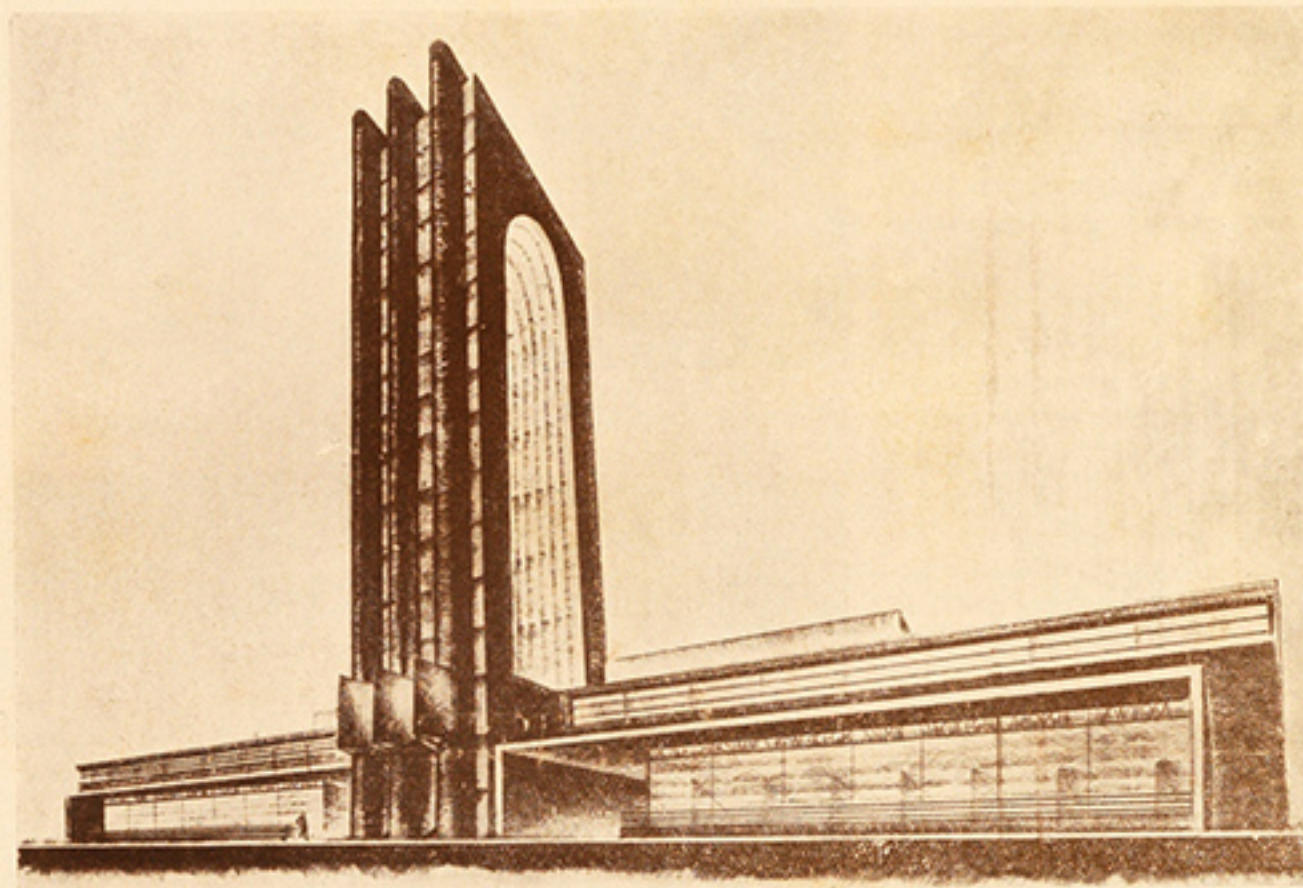
PROGETTO DEL FUTURISTA E. PRAMPOLINI (altezza m. 40 - larghezza m. 60 - lunghezza m. 40)

costituiscono le caratteristiche tipiche della architettura futurista, cioè italianissima.

L'ispirazione felice di questo padiglione che nasce dalla simultaneità della pila di Volta e del trasmettente della Radio-Marconi dimostra come questa audace concezione prampoliniana rispondesse esattamente allo scopo, cioè di rappresentare l'Italia alla mostra di Chicago (mostra dedicata principalmente all'elettricità e alle scoperte scientifiche) materializzando nello spazio i più gloriosi simboli del genio inventivo italiano.



PRAMPOLINI - Particolare dell'interno  
a sin.: PRAMPOLINI interno del salone centrale  
a destra: Padiglione dell'Architetto LA PADULA



## Debussy, musicista puro e anticritico impressionista

Mentre in tutte le manifestazioni intellettuali il pensiero umano discute o nega l'utilità e i diritti del critico, credo utile rileggere alcune note di critica impressionista dovute al genio di Claude Debussy, e con esse illuminare la sua volontà tenace di creare una musica originalissima fuori e lontano da Bach Beethoven Bellini Rossini Schumann Wagner Mendelssohn Chopin Verdi Massenet Saint-Saëns ecc.

Queste note apparvero circa trenta anni fa nella *Revue Blanche*, una rivista d'avanguardia molto diffusa benché audacissima, dove brillavano Gustave Kahn il creatore del verso libero e Alfred Jarry l'autore antisociale ironico e fantastico di *Messaline* e *Ubu Roi*.

Claude Debussy, il cui nome allora appena allora nei circoli musicali avvenimenti, combattuto e spesso fischiato dai pubblici passatisti, inaugurò la sua collaborazione alla *Revue Blanche* col condannare brutalmente la critica. Secondo lui essa si riduceva quasi sempre a delle variazioni su questo tema: «Vi siete sbagliato perché non fate come me», oppure: «Voi avete dell'ingegno, io non ne ho affatto, così non si può continuare».

Evitando questi errori e quello ancor più grave che consiste nello smontare le opere come orologi per distruggerne il mistero, egli si proponeva di rivelare i movimenti multipli che hanno fatto nascere una musica e la vita anteriore che essa contiene.

Trent'anni fa il travaglio creativo della letteratura e delle arti francesi era ostile alla critica, che logicamente

appariva ingombrante o dannosa. Con una stoica nobiltà di vita e un profondo disprezzo per il successo, a colpi di genio, i grandi simfonisti tentavano la musicalizzazione della poesia per reagire contro lo sforzo di scultura verbale realizzato da Leconte de Lisle, De Heredia e dagli altri parnasiani.

Monet si struggeva davanti all'inafferrabile sfumatura d'un crepuscolo nebuloso sul Tamigi. Pittura impressionista, la sua, quasi musica anch'essa. I versolibrati, come Gustave Kahn, Jules Laforgue, Henri de Régnier e Moreas orchestravano polifonicamente le parole con una varietà e una ampiezza sonora che cancellava l'alessandrino sempre monotono, benché già disarticolato e agilitizzato da Victor Hugo e da Beaudelaire.

Verlaine, non convertito al versolibrato, si sforzava di purificare l'alessandrino da tutto ciò che sa di letteratura, riducendolo ad una leggerezza aerea di parole alate. René Ghil strumentava vocali e consonanti. Col suo altissimo genio Stéphane Mallarmé concentrava nelle parole la massima intensità di significati e di vibrazioni suggestive.

Tra questi novatori Debussy sente nascere la sua rivoluzione musicale, cosicché nel giudicare i musicisti del suo tempo egli manifesta una severità priva di rancore, dettata soltanto dal bisogno di definirli tutti con esattezza, per non imitarli mai.

Claude Debussy, nello sforzo di smaterializzare sempre più la musica per giungere ad una qualità e ad una purezza di ritmi senza

grandiloquenza politica eroica o guerriera, odiava logicamente il peso marziale, le masse e le ripetizioni organizzate dal genio wagneriano. Pur riconoscendo la sua potenza egli non esita a chiamare la Tetralogia una specie di grossa Guida Musicale. Anzi complimenta l'allora celebre direttore di orchestra Chevillard perché capace di dare una certa umanità ai personaggi di Siegfried, alle loro vesti di pelli feline e alle loro armi di latta. Preferisce l'orchestra di Beethoven tutto bianco e nero con una scala squisita di grigi a quella di Wagner, caos multicolore ma uniforme in cui non si distingue il suono di un violino da quello di una tromba.

Egual derisione ottiene la pantomima dei direttori d'orchestra wagneriani «intenti a piantare banderille nella testa di un corno inglese o ad affascinarlo una povera tromba con dei gesti di matador».

Se oggi io rievoco quella coraggiosa lotta condotta da Debussy contro il wagnerismo dilagante, essa mi appare come un elegante spiraglio profumato appena tinto di viola in un cielo di viola che vince magicamente neri e plumbei eserciti di note crollanti senza fine davanti ad una inconfutabile Verdun di pienezza musicale.

Rossini e Verdi gli sembravano troppo potentemente terrestri e umani, privi di quell'alone di aldilà che egli cercava. Rimprovera a Schumann di imitare nel suo *Faust* «quel notaio elegante e facile che si chiama Mendelssohn». Esalta la deliziosa musicalità di Chopin e lo loda di non piegare la sua nervosità alla paziente

confezione di una sonata. Consta che le sonate di Beethoven sono male scritte per pianoforte e possono essere considerate come trascrizioni d'orchestra. «Vi manca spesso, egli dice, una terza mano che certamente Beethoven seguiva con la sua orecchia interiore».

Per quanto sprezzasse «quel bisogno istintivo che dall'età della pietra spinge gli uomini a battere le mani e a cacciare urla di guerra per manifestare i puri entusiasmi», Claude Debussy non ignorava i due grandi trionfatori parigini del suo tempo Massenet e Saint-Saëns. Questi, malgrado le loro voglianze, lo consolavano un poco dell'atmosfera tediosa delle sale dei concerti e del loro pubblico grigio di noia, indifferenza e stupidità, invitato più o meno bene educato, che subisce il suo impiego con un servilismo tale da ispirare l'orrore della musica.

Purtroppo egli non trova in Massenet un musicista, ma bensì un parigino che «cerca nella musica dei documenti per la storia dell'anima femminile. Si sa, quanto questa sua musica è scossa da fremiti slanci amples- si che vorrebbero eternarsi. Le armonie rassomigliano a braccia nude, le melodie a belle natiche; ognuno si curava sulla fronte di una donna per conoscere ad ogni costo il pensiero che vi si svolge dietro. Ma i filosofi e gli uomini sani affermano che non vi si svolge nulla. Il grande successo fece sì che il copiare le manie melodiche di Massenet costituisse un'eleganza, poi bruscamente coloro che l'avevano derubato si misero a criticarlo acerbamente. Gli rimproverarono

di avere troppa simpatia per Massenet e insufficiente per Wagner... In realtà si può rimproverargli di essere stato infedele alla sua *Manon*. Massenet aveva trovato in quella cornice ciò che conveniva alle sue abitudini di «flirt». Ebbe il torto di volere entrare nell'*Opéra*. Non si flirta all'*Opéra*! Non mancano purtroppo i musicisti che portano la musica a braccia tese mentre urlano gliottoni... Perché aumentare il numero e sviluppare così il gusto per la musica noiosa che ci viene dai wagneriani e che mi auguro ritorni al suo Paese di origine?... Massenet coi suoi doni unici e la sua facilità, poteva molto contro questo movimento deplorabile... Tutti non possono aspirare ad essere Shakespeare, ma si può senza diminuirsi cercare di diventare Marivaux». Debussy rimprovera ugualmente a Saint-Saëns di avere abbandonato le direttive che lo animavano in un primo tempo quando imponeva a Parigi Liszt e Bach. Errò nel volere ad ogni costo «fare del teatro, ciò che non si conciliava mai col fare della musica».

Così, fuori dagli sviluppi, crescenti e ripetizioni di Bach Beethoven e Wagner, fuori dalla artificiosa armatura della sinfonia, fuori dal romanticismo di Chopin e dalle sue virtuosità pianistiche, fuori dal travolgente realismo diretto e virile della musica verdiana, fuori dalla carta profumata di Gounod, Massenet e Saint-Saëns, con una volontà di nuovo ad ogni costo, con un gusto delicato deluso e ironico, Debussy creò la sua musica originale.

Evanescente fumo di musica o meglio atmosfera musicale di *Pelleas et Melisande*, *La mer*, *Arabesques*, *Suite bergamasque*, *Jardins sous la pluie*, che sfrangendosi raggiunge la fluidità della poesia simbolista, una poesia priva del peso della logica, e divenuta musicale a forza di volere precisare l'indefinito.

Questa letteratura si realizzava in poemi fluidissimi che nessuna voce femminile riusciva a modulare, e quindi invocavano esigevano la musica.

Con la solita miopia, i critici di Debussy si sforzano di attenuare l'originalità riallacciandolo ai musicisti russi e tra questi a Musorgski.

In realtà, pur rimanendo il più puro dei musicisti puri perché privo di retorica, volontà politica o dimostrazione filosofica, Debussy è il più letterato dei musicisti, poiché riuscì a rendere musicalmente le infinite gradazioni di soavità e di mistero che un vocabolo di Mallarmé contiene e i cerchi concentrici di voluttà nostalgica che un verso di Beaudelaire propaga nell'aria. La parola scelta fra tutte e, incastonata fra parole scelte, trova in un accordo di Debussy una rispondenza esatta.

Il formidabile sforzo fatto dal simbolismo francese per immensificare la potenza del «verbo umano» trovò nella musica di Debussy il suo ideale luminoso e suggestivo alone musicale.

Claude Debussy dichiarava di far della musica per servire esclusivamente la musica, affascinato dalla «gloria riservata a coloro che consacrarono la vita alla ricerca di un mondo di

sensazioni e forme incessantemente rinnovate. Essere superiore agli altri non ha mai costituito un grande sforzo se non vi si aggiunge un forte desiderio d'essere superiori a se stessi».

Col suo «ostinato rigore di rinnovarsi» egli disprezza l'abilità di coloro che ricominciano ciò in che riuscirono una prima volta. Questa volitiva militarizzazione dell'ispirazione si fonde prodigiosamente in lui con la sua concezione della musica e dell'arte: «La musica — egli diceva — è un totale di forze sparse... non si può creare una romanza speculativa. Preferisco le note di un flauto di pastore arabo. Egli collabora col paesaggio e ascolta le armonie che i trattati ignorano... I musicisti purtroppo ascoltano soltanto la musica scritta da mani sapienti e mai quella scritta dalla natura stessa. Guardare il sole che si alza è più utile che ascoltare la pastorale... Rimanere unico... senza tara... L'entusiasmo dell'ambiente mi guasta un artista poiché temo egli diventi presto l'espressione di quell'ambiente. Bisogna cercare la disciplina nella libertà e non nelle formule di una filosofia caduca e buona per i deboli. Amare soltanto i consigli del vento che passa e che racconta la storia del mondo».

Questa apparente contraddizione tra volontà cosciente e libero istintivo genio creatore sintetizza Debussy, come pure sintetizza Jules Laforgue che non temeva di scrivere, lui sempre ispiratissimo: «Je veux faire de l'original à tout prix».

F. T. MARINETTI



## STILE BIZANTINO ROCOCÒ

Caro Dottori,

Ho letto il tuo articolo su l'arte sacra nel numero 20 di « Futurismo » e l'approvo nella quasi integrità. Anzi non avrei nulla da dire, se un fatto sintomatico, non mi spingesse a scriverti su questo argomento.

Si tratta di questo: una ditta italiana offre a S. Santità Pio XI un apparecchio radio, perfezionatissimo, quale omaggio di molti sudditi devoti. Fin qui nulla di male, né di straordinario. Certe forme di réclame in grande stile, sono usate ed abusate. La cosa interessante viene dopo: nella sede di Roma della suddetta ditta è esposto al pubblico estasiato tale apparecchio, il quale consiste in un mobile monumentale, a forma di piccola libreria, decorato in un impossibile stile, pseudo bizantino-riascimento-rococò.

Dietro a questa orribile camuffatura si cela il vero gioiello dell'arte meccanica italiana, l'apparecchio ricevente, e sembra quasi che i suoni perfetti escano a fatica dai fiocchetti dorati del mastodontico catafalco. I provincialoni che guardano ammirati tale capolavoro d'imbecillità, crederanno e non a torto, che per fare un'opera bella e gradita alle supreme gerarchie vaticane occorra mettere assieme tanta pacchianeria.

Non capisco poi perché ci si affanna tanto a dire, ma non a fare *Arte sacra, vera, spiritualità nuova, epoca moderna, futura* quando esiste gente che in buona o mala fede, pensa e lavora in tal modo, in omaggio a chi sa quali tradizioni ed etichette e soprattutto a chi sa quali ordini.

Questo è un fatto che con l'arte sacra c'entra poco in apparenza, ma denota uno stato d'animo, una mentalità, una corrente d'idee talmente grande e radicata, talmente profonda e sviluppata in tutte le branche della società, che io credo impossibile combattere e vincere solo con le parole e con pochi fatti, pochi perché pochi noi siamo a credere fermamente e a operare per un rinnovamento, che fatalmente deve avvenire.

Arte sacra futurista, arte modernissima, nuova? Sì, ma la dobbiamo fare fra noi, in mostre organizzate da noi.

Poi se occorre qualche lavoro di grande portata, far vedere al popolo qualche cosa di sacro, costruire i templi del Signore, allora si trova subito il pittore e l'architetto che con mille compromessi e ripieghi, intasca i denari delle commissioni, e scaraventa sul mondo le opere più brutte che mente umana possa concepire.

Saluti futuristi, tuo

DAVID GAZZANI

Giacché siamo in argomento ricordo anche una « sontuosa » automobile che una fabbrica straniera costruì per donare al Pontefice e che fu esposta per molto tempo in un negozio di Largo Goldoni. Io non ho visto il « catafalco » bizantino-rococò che nasconde la radio ma vidi l'automobile tutta dorata con ricci volute, mappi, ghirigori di tutti i generi; dello stesso stile, per intenderci, delle carrozze di Pio IX.

Tutto ciò è scoraggiante certo, caro Gazzani, ma noi lavoreremo ugualmente con fede e con amore per rinnovare questo genere importantissimo dell'arte: quello religioso. E insisteremo pure sapendo che almeno per altri vent'anni lavoreremo a vuoto, per noi solamente. Dopo verranno quelli che raccoglieranno i frutti seminati da noi e se li papperanno.

Niente da farci: è stato sempre questo il destino degli anticipatori.

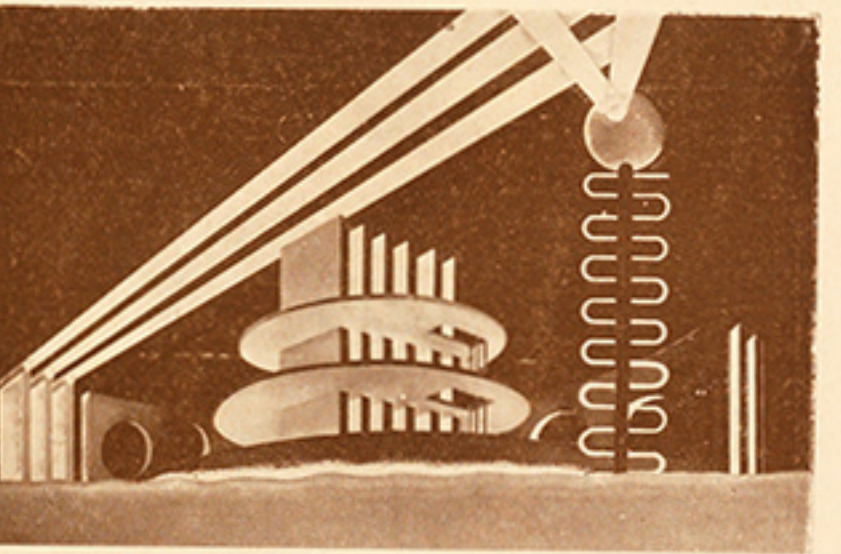
## SCENOTECNICA CINEMATOGRAFICA



PRAMPOLINI - Plastico N. 2 per il film "Mani"



PRAMPOLINI - Fotogramma per il film "Mani"



RISPOLI e RAIMONDI - Bozzetto scenotecnico per film



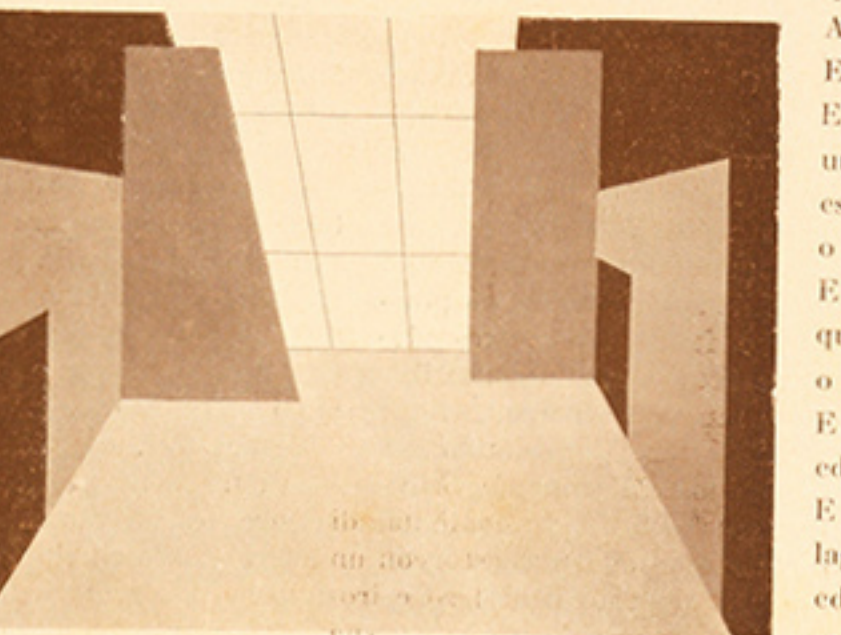
CRALI - Bozzetto scenotecnico per film



CRALI - Bozzetto scenotecnico per film



MARISA MORI - Plastico per il film "Isola d'Elba"



G. D. BELLI - Plastico per il film "Vengono" (sintesi di Marinetti)

## SGUARDO SULLA METROPOLI

Immane palizzata di palazzi argina la fluida marca - FOLIA.

Automobili - catena - di - trasmissione delle ruote - ingranaggi della gigantesca macchina - CITTA'.

Si muovono in duplice striscia in senso inverso girando intorno al raccordo - spartitraffico.

Il metropolitano uomo - perno regola la dentata ruota - corso pubblico

Costellazioni « neon » crepitano in inverosimili policromie stimolando la simpatia per taluni prodotti.

Massa grigia di UOMINI-DONNE ferma - in - moto ondulando - strisciando - occhi che bevono vetrine - bocche - réclame a poco prezzo - vocii sopraposti - ondeggiano di teste.

AUTOMOBILE più bella donna attrae - strugge - divora il sentimento umano - mentre fila il suo idillio col motore e corre ebbra di amore alla conquista dell'alta velocità.

Claksoneria d'inestimabile - formidabile clamore leva la sua preghiera - inno alla divina corsa che col suo occhio frecciuto passa trascinandosi per i capelli il putrido staticismo nella sua scia di vento - ebbrezza.

In primo piano: ruote in frenesia di saette

Sirab - ESSO - AGIP - Shell

ricostituente sovrano dell'umanità narcotizzata dal carrettino a mano

BENZINA: profumo più bello che invade e trionfa.

BENZINA: la bevanda preferita dalla dea - macchina in velocità.

RAIM CERVONE

## HO RUBATO L'ARCOBALENO

Volare.

Salire.

Acciuffare lassù

a mille metri

da quel campanile

l'anima della donna che amavo

e che amo

e ch'è sparita dalla terra

senza perché.

S'è forse - l'anima -

nascosta dietro quella nuvola d'argento.

E parto. E salgo.

E la nuvola svanisce.

Come una fragilissima bolla di sapone.

E non la vedo più.

Ancora in alto, allora.

Un'altra nuvola:

ci gioca il sole,

dentro.

Ed è tutta una festa gioiosa

d'oro tenue.

Ma l'elica infrange

senza niente infrangere

e si dilegua anche questo secondo isolotto,

del cielo,

misterioso e leggero,

dove credevo

avesse approdato

l'invisibile barca

che portava

un carico senza peso:

l'anima della donna che amavo

e che amo.

Due occhielli neri tondi immobili,

da laggiù

mi guardano.

Sono le bocche di due ciminiere.

Un occhio gigantesco rosso d'oro,

da lassù,

mi guarda.

Il sole.

Tutti mi guardano.

Crederanno io sia impazzito?

Cerco l'anima della donna che amavo

e che amo

sugli isolotti leggeri, d'argento

del cielo.

E salgo ancora ancora.

I motori -

araldi del mio tormento -

lanciano arcobalenicanti

nella volta azzurra

che non trema.

Senza ch'io trovi.

Senza ch'io trovi.

Ma laggiù

qualcuno m'offre una sigaretta?

Ah, no.

E' quella forse una gran torre bianca.

E' là

un merletto verdeviola

esposto sulla vetrina orizzonte

o è una catena di piccoli monti?

E son macchie di sangue

quelle

o tetti di fabbricati?

E perché tutto si muove

ed io son fermo?

E tutto si muove si muove si muove,

laggiù,

ed io son fermo, immobile,

come fermo ed immobile è il cielo?

Arriva il vento.

Gran signore il vento,

quassù.

Direttore di scena

ed autore di spettacoli meravigliosi.

Presenta ora

sette grosse danzatrici grigie.

Melanconiche.

Finiranno col piangere.

Intanto, pretenziose,

arrivano di corsa per oscurare il sole.

E gli si parano davanti.

E subito, forse pentite

d'aver tanto osato, piangono.

Piangono forte.

Giù non vedo niente. Niente.

Una vaporosa nebbia

me lo impedisce.

Ed io, su due funi immaginarie,

lego l'aeroplano

e gioco all'altalena.

Smetteranno di piangere

le brutte smorfiose danzatrici grigie!

Certo devo attendere.

Non è là

ch'io potrei trovare l'anima

della donna che amavo e che amo.

E attendo attendo.

Avevo ragione!

Le danzatrici non piangono più.

E il vento se le riporta via,

e le nasconde

dietro le quinte

di questo magico teatro all'aperto.

La volta azzurra

si riaccende.

Un arcobaleno

gigantesco nasce

fra quel gran prato verde

e fra la cima di quel monte,

sorgente fresca di colori.

Dissertarmi voglio

alla sorgente.

E corro corro corro.

E' lontana la sorgente

ma arriverò.

Voglio arrivare!

E arrivo.

E bevo bevo

bevo, tutti i colori dell'arcobaleno.

Ma è qui, è qui,

l'anima ch'io cerco.

La sento, l'afferro,

e me la porto via.

Povero arcobaleno!

T'ho rubato tutti i tuoi colori

e non lo sanno, laggiù.

Sei qui con me nella carlinga!

Stasera ti porterò

davanti alla luna ed alle stelle

in un aereo giardino

e ti nasconderò

in una nuvola gonfia e nera

- povero arcobaleno

che m'hai ridato l'anima

della donna che amavo che amo

che da tanto tempo cercavo -

perché la nuvola poi

pianga della tua sorte,

sulla terra.

E sboccieranno così

più presto i fiori

per il mio nuovo amore.

KRIMER

PRAMPOLINI - Plastico N. 1 per il film "Mani"

## MOSTRA A VALLE GIULIA

Questa mostra è la prima prova pubblica di come funzionano gli Istituti d'arte dopo la riforma dell'insegnamento artistico.

Un gruppo di questi istituti ha raccolto il meglio della loro produzione e l'hanno esposta in una sala del Palazzo della Galleria d'Arte Moderna.

Gli Istituti d'arte, come ognuno sa, non hanno lo scopo o la pretesa come l'avevano le accademie di *fabbricare* gli artisti: la loro mansione è quella di far apprendere ai giovani che ne abbiano l'attitudine, una professione artistica che dia loro la possibilità di guadagnarsi la vita, appena compiuti i corsi dell'Istituto. Se poi in qualcuno c'è la stoffa dell'artista, tanto meglio per lui; invece d'essere un esecutore, sarà un creatore.

Dunque insegnamento della tecnica, essenzialmente.

Dopo una visita alla Mostra, si può fare questa osservazione buona per tutti gli istituti espositori: non si è completamente dimenticata l'accademia; c'è troppo la preoccupazione di fare il bel quadro, il bel pannello, la bella scultura, sia pure decorativi.

I mezzi tecnici per arrivare a queste belle realizzazioni non appaiono; sembra anzi ci sia la preoccupazione di non farli apparire.

Del resto non abbiamo notato nella Mostra esempi di tecniche pittoriche importantissime come l'affresco, l'encausto, il grafito che può avere applicazioni svariatissime e prestarsi come le altre a realizzazioni ultra-moderne. E' provato ormai dalla pratica di alcuni anni, per esempio, che la pittura al silicato di soda, dà ottimi risultati e può in certi casi sostituire anche per resistenza, l'affresco.

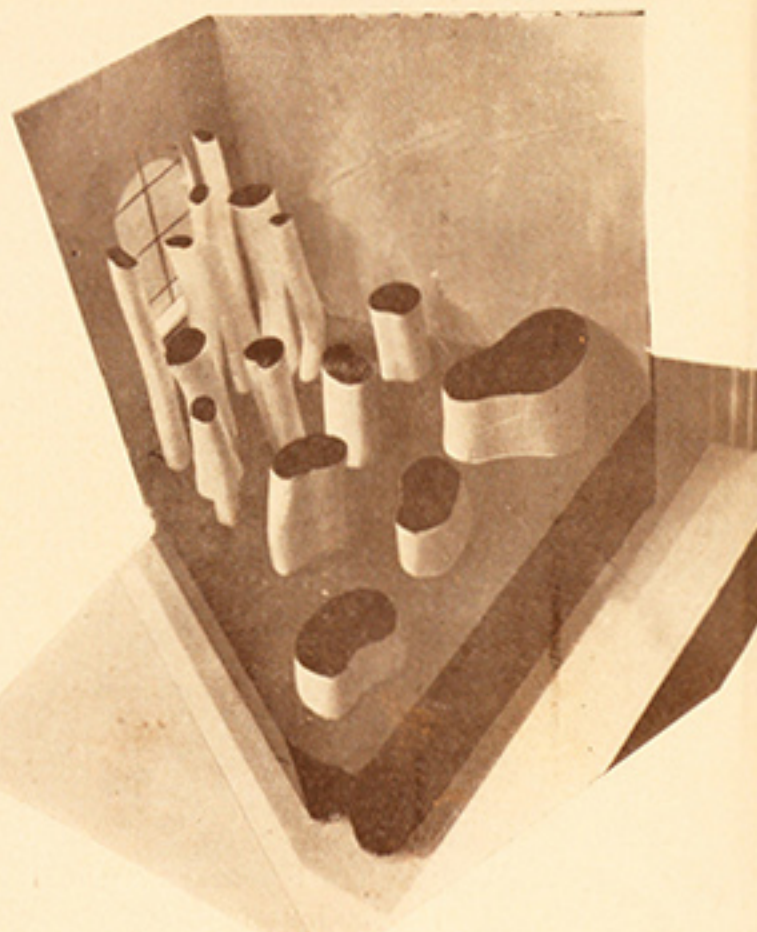
Negli Istituti d'Arte, la conoscenza di tutte le tecniche antiche e nuove è essenziale. In questa mostra non appare che i preposti all'insegnamento siano al corrente.

Tutte queste osservazioni avevamo già fatte in un articolo pubblicato dalla *Rassegna dell'Istruzione Artistica* e che riguardava uno degli Istituti che in questa mostra si presenta benissimo: quello di Perugia.

Se istituti del genere debbono esistere, se possono avere ancora una funzione utile nel nostro tempo, l'avranno solo se si limiteranno ad insegnare la tecnica.

Sappiamo del resto che la Direzione Generale dell'Insegnamento Artistico ha pronto un progetto che coordina e traccia la via all'insegnamento dell'arte. Pensiamo che questo progetto servirà a fermare a tempo gli Istituti d'Arte sulla via pericolosa che li porterebbe fatalmente a ripetere gli errori didattici delle accademie.

G. D.





# CINEMA TEATRO VARIETA E RADIO

C  
« ARCOBALENO »  
film « Substandard » alla  
Galleria d'Arte di Roma, presente  
il Segretario Federale e nume-  
rosi giornalisti.

vicenda. — L'intreccio, sin-  
tettico, e perfettamente adatto  
alla cinematografia, ed è sorto  
all'atto stesso della creazione  
plastica - cinematografica; ecco  
perché presenta un tutto in-  
dissolubile. Buoni i contrasti  
e i caratteri che si snodano  
linearmente e ben dritti allo  
scopo. Sonoro. Il « film » è so-  
norizzato e parlato per mezzo  
dell'apparecchio ausiliario « Fon-  
os-Torob ». Il sistema è a  
dischi sincronizzati a mezzo di  
un giunto rigido ma allungabi-  
le. Il complesso « Fonos-Torob »  
è composto di un micro-  
fono, di un diaframma-elettri-  
co che incide con punta ri-  
torta e riproduce con puntina  
normale, di un amplificatore,  
di motore elettrico montato  
elegantemente e di un altopar-  
lante elettrodinamico.

Quadri. — Il risultato mi-  
gliore del film è senza dubbio  
l'inquadratura delle belle fo-  
tografie eseguite dal Franci-  
sci con alta sensibilità cine-  
matografica e coadiuvato intel-  
ligentemente dal Gemmiti. No-  
tiamo anche degli spunti ar-  
di di ripresa che insegnano cer-  
tamente qualche cosa a molti  
realizzatori di grido. Recita-  
zione. La recitazione di tutti  
gli interpreti è eccellente sot-  
to ogni punto di vista.

IL CAMPIONE  
AL MODERNO E AL CORSO  
vicenda. — L'intreccio è in-  
teressante, i caratteri sono vivi  
e ben delineati; e ne nascono  
situazioni con discreti contra-  
sti. Lo spunto però non è nuo-  
vo e se King Vidor non avesse,  
con la sua maestria, presenta-  
to particolari interessanti il la-  
voro non avrebbe reali meriti.  
Sonoro. — Il parlato in ita-  
liano è ben registrato ed i tim-  
bri delle voci sono ben scelte.  
Quadri. I quadri si susseguono  
con fine abilità e con perfetta  
armonia lungimirante. Le fo-  
tografie sono ottime.

Recitazione. — La recita-  
zione è impertinente sull'abilità  
dell'allora appena ottenne Jack-  
ie Cooper. Il prodigio di  
questo ragazzo è però eviden-  
temente sfruttato al massimo  
dalle trovate geniali del Vidor  
il quale mostra la sua possen-  
te personalità in ogni punto  
saliente. Un altro bravo inter-  
prete guidato dal celebre rea-  
lizzatore è Wallace Beery tut-  
ta rudezza, insensibilità, ep-  
pure tutta sensibilità e tene-  
rezza.

UNA NOTTE AL GRAND  
HOTEL » al Bernini.  
vicenda. — Lo spunto di  
questo « film » è buono e in-  
teressante sotto il punto di vista  
delle situazioni drammatiche e  
dei caratteri. Tuttavia le situa-  
zioni ed i caratteri non risul-  
tano affatto, effettivamente,  
perché la tecnica direttiva man-  
ca di sincera visione cinemato-  
grafica. Vorrebbe essere una  
commedia cinematografica, in-  
vece è un semplice racconto.  
Sonoro. E' doppiato dalla Fo-  
no-Roma che lodevolmente fa  
ogni sforzo per aggiungere  
sempre dei perfezionamenti a-  
custici e dei risultati artistici.

Quadri. — Fotografia buona.  
Montaggio manchevole.  
Recitazione. — Leziosa ma  
ugualmente lodevole per un  
certo brio di cui Martha Eg-  
gert, Ulrich Bettae e Max  
Schipper, si servono abilmen-  
te per saturare il racconto.

UNA NOTTE CON TE »  
al Supercinema.  
vicenda. — La nuova com-  
media cinesonora della Cines  
ha avuto successo, non certo  
per le qualità comico-dramma-  
tiche del lavoro ma soltanto  
per l'abile interpretazione. Si-  
tuazioni e caratteri ben di-  
stinti non ve ne sono e l'intre-  
ccio stesso ha il difetto di es-  
sere stato più o meno già sfrut-  
tato. Sonoro. Il parlato ed i  
motivi musicali sono registra-  
ti con la ben conosciuta peri-  
zia della Cines. Quadri. Le fo-  
tografie ottime sono ben in-  
quadrate e il montaggio è ar-  
monioso e logico. Recitazione.  
Superiore ad ogni elogio spe-  
cialmente per Elsa Merlini,  
Besozzi, la Paoli, Cellini, Ca-  
seri e Ziegler.

GRAND HOTEL »  
al Barberini  
Prod. Metro-Goldwyn-Mayer  
vicenda. — L'intreccio è un  
poco comune, situazioni già  
sfruttate, caratteri già visti, ma  
è cinematografico al 100 per  
100 e il successo si delinea per  
la speciale interpretazione del  
realizzatore Edmund Goulding.  
Agli spiriti attenti e profondi,  
agli analisti-sintetici dovrebbe  
bastare questo esempio del  
film « Grand Hotel » per dare  
un'idea di quello che può fare  
la tecnica cinesonora anche

con deboli situazioni d'intreccio.  
Sonoro. Buono come arte  
e tecnica, ma non presenta ca-  
ratteristiche salienti. Quadri.  
La fotografia è inquadrata  
con profonda sensibilità, la  
plastica in movimento è guida-  
ta con fine intuito e pienezza  
di concetto. Il montaggio, schi-  
bene un poco tagliato qua e  
là, è fatto con arte e dà senso  
di completezza. Recitazione.  
La Metro-Goldwyn chiama in  
riscossa tutte le sue migliori e-  
nergie interpretative: Greta  
Garbo, John Barrymore, Joan  
Cranford, Wallace Beery, Li-  
onel Barrymore, Jean Hersholt,  
Lewis Stone. Questi conoscit-  
tissimi artisti non smentiscono  
la loro arte.

## GINNA

V  
Si è tenuta nei giorni scorsi  
l'assemblea degli artisti di va-  
rietà presieduta dal Cav. Pu-  
rinan.

Alcuni punti della discussio-  
ne sono stati già esposti nei  
nostri articoli.

L'avv. Purinan ha tenuto a di-  
chiare che occorre moraliz-  
zare l'ambiente degli artisti di  
varietà effettuando una severa  
selezione dei tesserati. A que-  
sto proposito auspica la crea-  
zione di una speciale commis-  
sione. Secondo noi viene ad es-  
sere complicato il compito  
giacché gli elementi all'uopo  
scelti potrebbero essere parzia-  
li. E' sufficiente il giudizio del  
pubblico perché paga.

Circa l'ingresso di artisti stra-  
nieri noi reputiamo sia oppor-  
tuno non creare eccessive bar-  
riere. A proposito dell'Ufficio  
di collocamento giriamo all'av-  
vocato Piccione gli emendamen-  
ti presentati da vari artisti per  
il miglior funzionamento del-  
l'ufficio stesso.

Circa la previdenza e conces-  
sione non parleremo nei pros-  
simi articoli.

c. s.

## R

Abbiamo ascoltato il 27 ge-  
naio Riccardo Bacchelli che ci  
ha commentato e letto due can-  
ti di Giacomo Leopardi.

Ricordiamo a proposito quan-  
to ha scritto Paolo Buzzi su  
questo giornale e che non è  
male ripetere: « Ho un fatto  
personale con la radio; molto,  
troppo proclive a ripetere la  
Poesia del passato: mentre u-  
na Poesia nuova esiste: varia,  
celere, antiretorica, lucida e  
fluida come l'alluminio, ritma-  
ta veramente al ritmo di mar-  
cia elettrica dell'Uomo che cam-  
mina, ormai, fra la selva ferrea  
delle antenne ». Ha ragione Pa-  
lo Buzzi di ritenere necessario  
declamare alla Radio le liriche  
dei poeti viventi e specialmen-  
te dei poeti futuristi italiani.  
La poesia difficilmente è letta  
dal pubblico mentre, spesso, è  
ascoltata volentieri.

La Radio della nostra Italia  
attuale non può cantare che la  
vita, la forza ed il progresso  
e, come ha scritto F. T. Ma-  
rinetti « le parole in libertà so-  
no il suo linguaggio congeni-  
to ». La Radio ha il compito i-  
gienico di mandare nelle case  
italiane il soffio giovanile della  
poesia futurista.

\*

Una cosa che disturba sempre  
notevolmente è la pubblicità  
che alcuni vorrebbero sopprimere,  
altri vorrebbero ridurre al mi-  
nimo di due o tre parole. Senza  
voler raggiungere questo pro-  
gramma massimo io vorrei che  
le stazioni radiofoniche facesse-  
ro loro quello che facciamo noi  
abituamente e cioè abbassare il  
tono della voce.

La radio quando fa della pub-  
blicità, specialmente il gruppo  
Milano-Torino-Genova non parla  
in modo piacevole ma urla con  
la più sgradevole delle voci en-  
tro le nostre stanze le più stu-  
pide conversazioni ed esaltazio-  
ni.

Ma perché imitare i venditori  
ambulanti?

Se è necessaria sopportiamo  
pure la pubblicità ma abbassia-  
mone il tono in modo che non  
abbia a soffocare la conversazio-  
ne di una famiglia o di un cir-  
colo che durante gli intervalli  
del programma ama distrarre la  
attenzione dell'altoparlante.

Questo tornerebbe a vantaggio  
della stessa pubblicità che non  
sarebbe così odiata dal radioa-  
matore da obbligarli a spegnere  
con irritazione l'apparecchio ra-  
dioricente.

\*

In questi giorni a Milano ha  
ripreso a funzionare per un'ora  
alla sera, a scopo sperimentale  
la stazione di Porta Vigentina.

Dalle prove che ho potuto fare  
a Milano e nei dintorni trovo che  
bene si presterebbe a trasmette-  
re i programmi di Roma-Na-  
poli per quanto specialmente gli  
apparecchi sensibili percepisca-  
no un tenue fischio di interfe-  
renza.

MAS

Un grosso bastone. Sigaretta  
immacinabile. Vaso marcato,  
bruno. Un qualcosa di giova-  
nile: ecco l'ingegnere Slavi  
Vassileff, corrispondente di  
« Balgarska Nezavisimost »,  
« Saria », « Défiance Nationa-  
le » « Der Kampf » ecc. ecc.  
Giornalista. Globe-trotter. Fa-  
scista. Fermiamoci un po' con  
lui.

Ci appare simpaticissimo, e,  
cosa rara nei giornalisti, rite-  
niamo debba essere sincerissi-  
mo. Niente odore di carta.

Forse i suoi viaggi attraverso  
il mondo lo fecero così. Do-  
po 13 anni d'assenza è ritor-  
nato tra noi, ma, spiritualmen-  
te, lo fu sempre, come attesta-  
no i suoi innumerevoli articoli  
sul Duce e sul Fascismo, sulla  
nuova Italia e sulla nostra ar-  
te.

— A proposito di arte, caro  
Vassileff, che cosa pensa del  
Futurismo?

— Per me Fascismo e Futu-  
rismo son due linee parallele.  
Tutt'e due rivoluzionari: in-  
scindibili, incomprensibili, se  
divisi l'uno dall'altro. Sono co-  
me le rotaie del treno. Per pro-  
cedere non basta una sola gui-  
da d'acciaio: servono tutte e  
due perché l'una è il comple-  
mento logico dell'altra.

— Allora il Fascismo non  
può avere altra arte che il Fu-  
turismo?

— Sì! Un'altra arte che lo  
potrebbe sostituire non c'è. E

# COCTAIL CON VASILEFF

dubito anche che venga. E di  
ciò mi sono tanto più persuaso  
quando ho visitato la mostra  
della Rivoluzione. E' bellissi-  
ma e ha destato in me una  
grande impressione: essa costi-  
tuisce senza dubbio una nobi-  
lissima affermazione dell'Arte  
Futurista.

— Ed ora mi dica la sua  
sensazione artistica quando vi-  
de per la prima volta il Duce.

— Un gigante. Tale come lo  
vidi nella scultura di Thajaht.  
Uomo modernissimo. Forse a-  
vete ragione quando affermate  
che Lui è vostro.

— E il Futurismo tedesco?  
— Vittorioso su tutta la li-  
nea. Là non si discute più. E'  
una espressione artistica natu-  
ralissima. Ci sono delle costru-  
zioni meravigliose. Ma anche in  
Italia ammirai delle bellissime  
nuove costruzioni futuriste.

— Vogliamo passare in Bul-  
garia? A che punto si trova il  
Futurismo bulgaro?

— Molto, molto sviluppato:  
tutta l'intelletualità simpatiz-  
za con esso. Sotto le sue ban-  
diere accorrono specialmente i  
giovani. Si tengono riunioni. E-

sposizioni. Riconosco che i vo-  
stri futuristi ebbero grande in-  
fluenza, specialmente il vostro  
geniale Marinetti.

— E la donna bulgara?  
— Sì va ogni giorno più mo-  
dernizzando: in arte, la mag-  
gioranza è futurista. E ciò è  
logico perché la donna bulgara  
è naturalmente antitradiziona-  
lista.

— Che carattere ha la vostra  
arte futurista?

— Nazionale. Come la vostra.

— Ma Lei, caro Vassileff, è  
futurista?

— No, ma simpatizzo con  
tutti i giovani, e riconosco il lo-  
ro grande merito. Amo i gio-  
vani e li aiuto, benché non sia  
sempre delle loro opinioni.

— Mi dica un po' delle sue  
opere...

— Articoli, articoli sul Fa-  
scismo, sul vostro meraviglioso  
paese che io trovo cambiato  
interamente. Articoli sul Duce  
che sta lasciando un'impronta  
incancellabile nella storia. Ma  
la storia non si arresta e io son  
sicuro che il Fascismo diventerà  
universale.

Adesso esce anche un mio li-  
bro in tedesco « Das vielgelobte  
Land ». Usciranno i miei nuovi  
articoli sull'Italia di Mussoli-  
ni, sulla vostra arte.

— E...  
— Un cocktail?  
— Sì, grazie.

GIOVANNI HENGEN

# IL FUTURISMO IN ITALIA

## GRUPPO FUTURISTA NAPOLETANO

Napoli, febbraio.

Nella saletta della Galleria  
Umberto I concessa dal pro-  
prietario del « Gran caffè dello  
Sport », addobbata ed arreda-  
ta dal pittore Cocchia, a giorni si  
inaugurerà la prima mostra di  
Gruppo.

Oltre queste attività netiamo  
quella dell'umorista Cervone che  
ha in corso di pubblicazione un  
romanzo mordace-umoristico.

La prossima pubblicazione di  
un libretto-antologia in cui ci sa-  
ranno le liriche dei più grandi  
poeti futuristi e moderni intito-  
lato: *Luce* e scritto per i ciechi,  
con prefazione di Marinetti, di  
Caracciolo.

Il teatro di Viglia, Jappelli che  
si promette di inscenare lavori  
di Marinetti, Masnata ecc.

Infine una serie di originalis-  
sime ceramiche *Stella* ideate dal  
pittore Cocchia, che rivoluzioner-  
anno l'arte ceramica novatrice,  
e le sculture di Stasi già presen-  
tate nel numero 14, che rivelano  
tutta la lirica ed armoniosità di  
questo giovanissimo scultore.

Manuel Caracciolo

## FUTURISMO A GORIZIA

Gorizia, febbraio.

Il movimento futurista a Go-  
rizia che finora era tenuto vivo da  
singole forze individuali, ha in  
questi ultimi tempi rinforzato le  
sue file con nuovi elementi, gio-  
vani pittori, scultori e poeti; ha  
attraverso di sé esso un maggiore  
interessamento del pubblico  
mercé una grande propaganda  
del giornale « Futurismo » ed un  
susseguirsi di mostre ed esposi-  
zioni, che hanno avuto lo scopo  
di lanciare sul mercato locale le  
sempre nuove idee e trovate fu-  
turiste, prime, come sempre, in  
tutte le manifestazioni d'arte.

A concretare questo maggio-  
re impulso concorrerà come pri-

ma manifestazione una grande  
mostra d'arte plastica futurista  
che, oltre a lanciare nuovi po-  
eti e pittori, avrà anche lo scopo  
di far maggiormente conoscere  
in questa provincia, artisti che,  
per aver esposto già altrove, so-  
no ormai apprezzati ed ammi-  
rati.

A questa prossima esposizio-  
ne, che avrà luogo verso la fine  
di febbraio o ai primi di marzo  
di quest'anno, sono invitati a  
partecipare tutti i pittori, sculto-  
ri e architetti, scenografi e de-  
coratori futuristi italiani, i qua-  
li, per maggiori chiarimenti po-  
tranno scrivere a: Gruppo Futu-  
rista, Gorizia, Corso Vitt. Ema-  
nuale III, n. 79.

I futuristi di Gorizia Crali, Sel-  
vi, Pocarini, Cenisi, Morosini,  
Cernaz, All, ecc. sentono il do-  
vere di ringraziare pubblicamen-  
te il signor Rainis che ha dimo-  
strato la sua simpatia per il no-  
stro movimento, concedendo  
gratuitamente i locali che ospi-  
teranno la Mostra.

## FUTURISMO MOLISANO

Campobasso, febbraio.

In occasione della ricorrenza  
del XII Anniversario della fon-  
dazione del Fascio Campobassa-  
no il Futurismo Molisano ha  
indirizzato un vibrante salu-  
to ai pionieri del Fascismo mo-  
lisano. Il saluto redatto sul « Ro-  
ma » mette in risalto i nomi de-  
gli squadristi campobassani. Fra  
l'altro si legge: « E' giusto che  
questo pensiero parta dai gio-  
vani futuristi i quali mai troppo  
si rammaricano di essere stati  
costretti per l'età a non parteci-  
pare alla lotta, alla quale hanno  
però partecipato i loro fratelli  
maggiori — primi fra i primi —  
che nella vasta luce che domina  
tutto questo secolo italianissimo  
emergono indiscutibilmente co-  
me i più sinceri interpreti del-  
l'opera del Duce.

## SINTOMI

Trieste, febbraio.

(s.). — Alla Provincia di Tri-  
este si è discussa la valorizzazione  
delle Grotte del Timavo con  
opportune sistemazioni stradali  
per pedoni e automobili. Nel vil-  
laggio di San Canziano — nella  
immediata vicinanza del quale  
si aprono le famose caverne che  
portano anche il suo nome —  
saranno innalzate costruzioni  
moderne razionali tali da offrire  
comodità ai visitatori.

## GRUPPO FUTURISTA - PI

STOIA. — Pubblicheremo fo-  
te Prendiamo nota delle osser-  
vazioni. Scriveremo all'a-  
zienda Giornalistica per even-  
tuali accordi. Attendiamo vostri  
scritti e foto.

## CARACCIOLLO. - NAPOLI.

— Sta bene per nuovo rive-  
ditore. Non sappiamo di nes-  
sun telegramma spedito. Bene  
per « Elettroni » che attendia-  
mo.

ROGGERO C. - CALUSCO.  
— Ricevuto libretto moduli. At-  
tendiamo progetto per il Rap-  
sodismo. Augurissimi di suc-  
cesso per i vostri nuovi lavori.  
Molto lieti vedervi a Roma.

## CRALI T. C. - TRIESTE.

— Sta bene. Tenete pure moduli.

RAFFO M. - PIACENZA. —  
Spiacenti non conosciamo indi-  
irizzo dell'autrice di « Incubo ».

BALDASSARE M. - MANTO  
VA. — Siamo sempre in attesa  
della foto dei vostri lavori.

## D'ALESSIO C. - NAPOLI.

— Pubblicheremo prossimi nu-  
meri. Perseverate e perfeziona-  
tevi. Auguri.

## MILETTI V. - TRIESTE.

— Grazie.

ROSSI R. - ANZIO. — Rice-  
vuto. Per quanto ci chiedete  
ne parleremo alla vostra pros-  
sima venuta a Roma.

SPIRI. - MILANO. — Rice-  
vuto, pubblicheremo.

Per mancanza di spazio le al-  
tre risposte saranno pubblicate  
nel prossimo numero.

brunas

# ARTE DELL'AVVENI- RE DI GINNA e CORRA

Nel 1909 Arnaldo Gin-  
na e Bruno Corra pub-  
blicarono un volumetto  
dal titolo *Arte dell'Av-  
venire*. Nel 1911 ne fu  
stampata una seconda  
edizione. Oggi ne inizia-  
mo la pubblicazione sul  
nostro giornale perché  
rimane, in fatto di mo-  
dernità, ancora insupe-  
rato.

Sulla copertina sta scritto:  
*paradosso. Che le cose in que-  
sto libro contenute abbiano  
l'apparenza del falso, afferme-  
ranno senza dubbio la maggior  
parte di coloro che lo legge-  
ranno, che sian vere dimostre-  
rà l'avvenire. Ho scritto: para-  
dosso, ad avvertimento del  
pubblico, ed anche a sfida. In  
questa stagnante atmosfera di  
arte dell'oggi si prova il biso-  
gno di muoversi violentemen-  
te, in modo insolito, nuovo: in  
questo senso io approvo piena-  
mente l'attuale movimento fu-  
turista.*

Però giova avvertire che  
questa teoria, se ha tutta l'ap-  
parenza di una fantasia pazzo-  
ca, è invece matematica, scien-  
tifica; e si potrà facilmente  
convincerne ripensando dopo  
la lettura e considerando gli e-  
sempi che la natura intorno  
offre a migliaia.

Le innumerevoli sensazioni  
che l'uomo riceve dalla Natura  
si possono tutte ridurre a  
poche fondamentali, che sono:  
colore - suono - forma - linea.  
Colore, sensazione visiva; su-  
ono, sensazione auditiva; forma,  
sensazione tattile (diventa vi-  
siva per esperienza); linea,  
sensazione muscolare (d. v. p.  
c.). Tralascio, per ora, le al-  
tre: odore, sapore, sensazioni  
muscolari... più rare e che,  
d'altronde, non son per ora  
materia d'arte. La natura ci  
offre con prodigialità meravi-  
gliosa sinfonie a volte possen-  
ti, a volte delicatissime di co-  
lori, di suoni, di forme, di li-  
nee nei paesaggi, nelle nuvo-  
le, nelle erbe, nei fiori, nei  
monti; sinfonie che commuo-  
vono e sbalordiscono di gran-  
diosità e di minuzie ma sinfonie,  
nient'altro che sinfonie, e  
cioè accozzo di elementi non  
esprimente un'idea. Vale a di-  
re la Natura ci presenta i su-  
detti elementi combinati in  
modo sostanzialmente diverso  
da quello tenuto dall'uomo  
nell'opera d'arte. Dò un esem-  
pio: la Natura usa il colore,  
l'uomo anche; ma quella po-  
ne semplicemente i colori l'u-  
no accanto all'altro si dà dar-  
ci un'impressione piacevole,  
questo fa sì che i colori siano  
disposti in siffatta maniera da  
rappresentare una sua idea. Da  
ciò risulta che in Natura su-  
ono, colore, forma, linea... co-  
munque siano combinati, non  
possono in alcun modo dare o-  
rigine per sé a una sensazione  
che non sia sinfoniale. Suppo-  
niamo; io mi trovo davanti a  
un bel paesaggio: verde d'al-  
beri - giallo di messi - argen-  
teo del fiume - bianco delle  
casse, ecco gli elementi che cor-  
rono a darmi l'impressione;  
e' chiaro che in questo caso  
ciò che io chiamo bello consi-  
ste unicamente nelle masse di  
colore e nei loro rapporti. Ma  
può darsi, ed anzi avviene di  
frequente, che qualcuno da-  
vanti a quel paesaggio non si  
fermi a considerare i colori  
ma, pensando o alla frescura  
che si godrebbe sotto quegli  
alberi, o alla felicità di posse-  
dere una bella villa in quel  
luogo, o altro, associ il paesag-  
gio ai suoi pensieri e attribui-  
sca a quello ciò che è di que-  
sti.

E' necessario quindi che noi  
diamo la passione nostra alle  
cose morte della natura perché  
quelle acquistino ai nostri oc-  
chi la vitalità dell'opera d'ar-  
te: notate che il Poeta, vale a  
dire colui al quale la natura  
ha concesso di toccare i culmi-  
ni, è tratto a dare la sua ani-  
ma alle cose che gli sono at-  
torno. Esempi tutti i veri poe-  
ti da Omero a Shelley, da Dan-  
te a Hugo, a De Musset a Bau-  
delaire; sentite Carducci:

*Calvi, aggrondati, ricurvi, si  
come becchini a la fossa stan  
radi alberi in cerchio de la su-  
cida riva... ecc... ecc.*

Mi pare non possa esistere  
dubbio alcuno su ciò: l'im-  
pressione che può darci, per e-  
sempio un albero, è qualche  
cosa di molto debole, superfi-  
ciale, esterno; sentiremo inten-  
samente la sua bellezza solo se  
vedremo in esso della forza,  
della gentilezza... ecc... L'uo-  
mo si fa necessariamente cen-  
tro dell'Universo; se una rupe  
avesse anima dovrebbe integra-  
re le forme delle cose col suo  
sentimento: allora, e allora  
soltanto le capirebbe.

Ecco dunque la base, l'ori-  
gine certa ed unica dell'opera  
d'arte: la passione, il senti-

mento; termini questi, ai qua-  
li io dò un significato assai lar-  
go: intendo tutto ciò che costi-  
tuisce la nostra vita psichica dai  
trasognamenti vaghi da cui ger-  
mina il pensiero, al pensiero  
stesso; il pensiero e l'ultimo  
stadio della passione. Il pen-  
siero dunque si genera dalla  
passione; la passione produce  
il pensiero, il quale è l'opera  
d'arte.

Suono, colore, forma, linea  
sono mezzi d'espressione, ora  
mezzi d'espressione presupp-  
pongono qualche cosa da espre-  
mere: questo qualche cosa è la  
passione, il pensiero. Musica,  
nel suo più alto senso, non è  
accozzo di suoni sia pure se-  
condo le regole dell'armonia...  
ecc... ma passione espressa per  
mezzo di suoni.

Artista è colui che toglie  
dalla natura i su detti elemen-  
ti fondamentali e, conscio del-  
le rispondenze tra essi e i suoi  
sentimenti, variamente li com-  
pone a rappresentare le pas-  
sioni e i giochi di forze tra es-  
se. Ecco definita l'opera d'ar-  
te: passioni in tali reciproci  
rapporti da formare un siste-  
ma; un sistema identico a quel-  
li che si ruotano in cielo o a  
quelli tra le molecole nella  
materia: né più né meno. Le  
leggi che reggono l'universo  
imperano ancora nel campo  
dell'arte; un dramma, un qua-  
dro, una statua non sono altro  
che giochi di forze tra elemen-  
ti d'arte: caratteri, colori,  
masse.

Tale è la condizione dell'Ar-  
tista: Sentimenti dentro; Col-  
ori, o forme, o linee, o suoni,  
o parole fuori; relazioni tra  
quelli e questi. Onde, molti  
che fan mestiere di copiar la  
natura e che si dicono artisti,  
non possono essere invece che  
più o meno abili operai, arte-  
fici; artisti no.

Dato nell'animo dell'artista  
un sentimento, egli potrà, per  
esprimerlo, valersi di uno qua-  
lunque degli elementi offerti  
dalla natura, e in tal scelta sa-  
rà guidato dalle tendenze e  
condizioni individuali.

Qui sorge il concetto capita-  
le: *L'essenza delle arti è una;  
varii sono i mezzi d'espressio-  
ne.* Ogni materia, poi, ha esi-  
genze proprie, distinte, e con-  
trasta in modo speciale alla  
creazione. Ma chi può fissar  
regole in questo campo, essen-  
do fattore primo la forza crea-  
tiva dell'artista? Questo con-  
cetto capitale non mancherà di  
sollevare mille obiezioni pres-  
so tutti coloro che prendono  
il già fatto per misura del da  
farsi, che scambiano ciò che è  
con ciò che può essere e che  
sarà. Il pensiero esiste indi-  
pendentemente dai mezzi d'e-  
spressione; è quindi una scioc-  
chezza quella di distinguere,  
per esempio, un pensiero mu-  
sicale, un pensiero pittorico...  
e così via.

Riprendo: è necessario che  
noi diamo alle cose della natu-  
ra la nostra passione perché  
esse ci si facciano sentire inten-  
samente. Un esempio: io mi  
trovo di notte in riva al mare  
— luna piena, una sensazione  
leggera di piacere mi accarez-  
za, mi vellica esternamente;  
penso: La luna! sembra una  
bambina che si diverta a gio-  
cherellare coi merletti di spu-  
ma che le onde portano sulla  
spiaggia; — ecco la sensazio-  
ne prima, leggera, tenuissima,  
si è rafforzata, m'ha preso il  
cuore, m'ha penetrato, m'ha  
incantato e ora il mare, la  
spiaggia, la luna, le spume, la  
notte le ho dentro, le sento  
mie. Quelle cose morte sono  
state trasformate e adatte al  
mio sentire dal mio pensiero:  
vedo una gru che si regge su  
un piede solo, tenendo l'altro  
tra le piume del ventre — sì,  
bell'animale, snello, strano...  
e nient'altro; penso: sembra un  
mendicante ipocrita che finge  
per aver compassione e dena-



# FUTURISMO

a. II° n. 22

cent. 50

Architettura - Ambientazione - Arredamento e Materiali da Costruzione

## ANTONIO SANT'ELIA

Sotto un aspetto assai generico dobbiamo ammettere che dopo il fecondo periodo barocco, generatore delle opere di Francesco Borromini, Guarino Guarini, Filippo Juvara, l'Italia cessò di essere il focolaio ardente dell'architettura europea. Soltanto dall'esame attento di poche realizzazioni della fine dello scorso secolo, ci è consentito ritrovare alcune tracce sensibili di elementi architettonici stabiliti all'infuori di ogni esasperazione ornamentale, di ogni frenesia decorativa. Tracce ancora visibili, ma sottomesse agli schemi di una stanca tradizione benché denotanti già un certo spirito di ricerca.

In Italia non esistono, propriamente parlando, precursori della nuova architettura i quali abbiano saputo conferire serie possibilità di sviluppo. Tutto il futurista Antonio Sant'Elia, i primi architetti moderni italiani furono più particolarmente individuali ad oltranza. Illogici e racchiusi in loro stessi, la maggior parte giudicò più ragionevole — sia per l'esaurimento del genio, sia per un completo disinteressamento che li fece rinunciare per sempre alla lotta — di non fermare una schiera viva di giovani architetti i quali avrebbero potuto essere più tardi i padri della moderna architettura in Italia, salvandoci conseguentemente dalle influenze delle avanguardie artistiche estere. Le opere lasciate, assai rare, non offrono il più delle volte che un interesse secondario perché in nessuna di esse si espressero interamente, liberamente. Soltanto dallo studio delle loro teorie e dei loro progetti rimasti ineguagliati ci è dato di entrare più avanti nella loro concezione dell'architettura. Contemporanei di Otto Wagner, Jan Kotera, Adolf Loos, Henri Van de Velde, Pe-

ter Behrens, Frank Lloyd Wright, Hendrik Petrus Berlage e Josef Makia Olbrich, passarono per le identiche crisi artistiche, ebbero le medesime evoluzioni.

Dopo questi primi notevoli tentativi, tutto quanto si riferiva all'architettura moderna sembrò spegnersi e sommergere nell'indifferenza unanime; e ad avvalorare tale tesi, nacque le malate tendenze degli albori del ventesimo secolo che diedero a quasi tutta l'architettura italiana dell'anteguerra un'impronta in una volta così tragica ed umoristica. Stabilite sopra una interpretazione erronea della sensibilità del nostro tempo, le manifestazioni contemporanee limitantesi a modificare soltanto l'aspetto esterno della architettura tradizionale con l'aggiunta sistematica di motivi estranei al fatto architettonico moderno, senza trasporre invece lo spirito vitale dell'arte d'oggi nel piano strutturale, suscitavano, nelle controversie estetiche, una valutazione iniqua del termine « moda » (che implica sempre in se stesso il concetto di durata transitoria, di valore incerto) e del termine « evoluzione » (il quale non è mai la conseguenza di una azione decadente, ma bensì un progresso di adattamento ai dati attuali).

Certi principi fondamentali dell'arte sono immutabili perché contribuiscono efficacemente al « processus » dell'evoluzione intellettuale, trascinandoci nei loro sviluppi successivi gli elementi plastici e costruttivi dei quali l'arte si va arricchendo senza tregua. Oggi, appunto, questi nuovi elementi evocatori del lirismo e dello spirito moderno istituiscono delle linee, dei colori, delle forme e dei volumi rispondenti rigorosamente alla loro funzione che non è soggetta alle trasformazioni inattese della moda,

ma giustificata dall'evoluzione delle arti plastiche.

Chi in Europa intese per primo la lezione evolutrice del la città fu il nostro futurista Antonio Sant'Elia, il grande innovatore comacino morto eroicamente sul Carso nel 1916, colpito da una palla in fronte mentre portava coraggiosamente all'assalto la sua compagnia. Artista eccezionalmente dotato, tra i precursori europei dell'arte di avanguardia, Sant'Elia è certamente uno di quelli che hanno maggiormente contribuito alla creazione ed alla valorizzazione di questi nuovi elementi architettonici costituenti le proporzioni plastiche del nostro secolo, la geometria viva del nostro tempo: geometria nata dalle necessità che ci avviluppano costantemente. Il primo importante impulso a favore dell'urbanesimo moderno fu dato da Sant'Elia, le prime geniali realizzazioni grafiche furono sue.

Da Milano, l'11 luglio 1914, Antonio Sant'Elia lanciava il violento e famoso manifesto dell'architettura futurista. In questo complesso incandescente di obbiettività, egli dichiarava che la nuova architettura è quella del calcolo, dell'audacia temeraria, della semplicità; la architettura del cemento armato, del ferro, del vetro, della fibra tessile e di tutti quei surrogati al legno, alla pietra e al mattone che permettono di ottenere il massimo della leggerezza e della elasticità. Sant'Elia sosteneva pure, molto giustamente, che il valore decorativo dell'architettura futurista dipende soltanto dall'uso e dal la disposizione appropriata del materiale grezzo o nudo o violentemente policromato. Teoricamente fondata sul dinamismo delle linee oblique ed elastiche, sull'accozzo delle masse e dei volumi, sulla interpenetrazione dei piani e delle

superfici, l'architettura di Sant'Elia propugnava l'impiego di materiali comuni, caduchi e transitori, perché egli stimava che ogni generazione dovrebbe edificarsi le proprie città, dato che la nostra sensibilità si è ormai arricchita del gusto del leggero, del pratico, dell'effimero e del veloce. In tutti i suoi mirabili progetti della « Città Nuova », da efficace precursore dell'urbanistica moderna, Sant'Elia si preoccupa intensamente della vita sotterranea, dei problemi della circolazione, della razionale spartizione dei terreni, della vasta disposizione delle piante e dei grandi aggruppamenti di masse edilizie. Vi si trovano pure sezioni di ponti in cemento armato, ascensori interni ed esterni, « tapis roulants », strade sprofondatesi nella terra per parecchi piani onde accogliere il traffico metropolitano, case a gradinate, gallerie, passaggi coperti, piani stradali per pedoni, tramvie, ferrovie, autostrade, passerelle metalliche, fari, torri per la telegrafia senza fili, funicolari, stazioni d'aeroplani e grandi alberghi. Insomma, la rappresentazione e la definizione esatta dei problemi massimi che l'architettura d'oggi ha da risolvere.

Antonio Sant'Elia è, senza dubbio, uno dei più vivi pionieri dell'arte di avanguardia europea e racchiude, in lui solo, tutte le forze travolgenti del genio italiano. A guardare sù in fondo la sua vasta produzione, ci troviamo non soltanto di fronte ad un architetto di pura razza latina, ma anche ad un polemista tenace, ad un tecnico acuto e originale creatore di un sistema di urbanismo dinamico ampio e chiaro che oggi ancora, non superato, contiene infiniti valori attuali.

Il pensiero e la fantasia acquistano, nell'attività architettonica di Sant'Elia, scerv di ogni abitudine plastica e lineare, un aspetto particolare. Egli sa assoggettarli simultaneamente ai suoi concetti amplificatori, esprimendo con foga e maestria i suoi intendimenti co-

struttivi. In lui imperano il filosofo profondo il quale ha infranto le regole dei metodi passati e l'architetto innovatore maestro di tutte le sue qualità, cosciente di tutte le sue possibilità. La sua architettura non è esclusivamente gioia del creare ma fatto costruttivo che deve servire all'uomo. Arte grande, nobile, utilitaria, alla quale Sant'Elia lavorò con fede e passione ardente e dalle quali sono nate le caratteristiche prospettive della « Città Nuova ».

Opere espressive, convincenti, architettoniche al sommo grado e pur così essenzialmente tecniche nei loro elementi costruttivi. Anche a parere dei detrattori del futurismo pittorico, Sant'Elia eccelle indiscutibilmente in queste raffigurazioni liriche, in queste sapienti soluzioni.

Con chi pigliarsela dunque? Con lo scenografo imitatore? Nemmeno per idea: « Futurismo » se la piglia con la rivista « Scenario » che le ha pubblicate, accusandola di « battere la grancassa » a un riflettore di quel Bragaglia, di cui io sarei « sistematico demolitore ».

Signor Direttore, guardi che lei è male informato.

Prima di tutto non è affatto vero che io sia sistematico demolitore di Bragaglia scenografo. I miei vecchi dissidi con lui, teorici e pratici, sono in materia di regia e d'interpretazione scenica. Ma la genialità dei bozzetti d'Anton Giulio l'ho sempre riconosciuta, e lodata, e anche contrapposta alle scenografie dei vecchi teatrini drammatici e dei teatrini lirici tradizionali. Voglia dare un'occhiata, signor Direttore, al mio libro « Tramonto del grande attore », dove si parla di queste cose, in senso non equivocabile.

E' poi ancor meno vero che « Scenario » abbia battuto la grancassa al Carboni (che « Futurismo » chiama, non so perché, Colombo). « Scenario » ha l'abitudine di riprodurre, non a titolo di critica ma di documento, bozzetti e scene di pastiches e di futuristi, fra cui lo stesso Bragaglia e i suoi giovani amici. Tutte quelle scenografie che Lei, signor Direttore, ha pubblicato nell'ultimo numero di « Futurismo » erano già apparse in « Scenario ».

E come documento, cioè senza lodi né commenti in nessun senso, a semplice illustrazione di un articolo sui drammi di Ugo Betti, « Scenario » ha pubblicato, due mesi fa, anche i bozzetti del Carboni per la messinscena di quei drammi. Se poi il Carboni li aveva disegnati imitando Anton Giulio, che c'entra la Rivista? Sarebbe come incolparla d'aver pubblicato il suntuo d'una commedia che l'autore A. avesse imitato, o plagiato dall'autore B; oppure la fotografia d'un monumento che poi si scopra copiato da un altro.

zioni di audaci problemi di arte edilizia ove materia e spirito si compenetrano nella più severa salda autorità. Architettura generosa e pur contenuta nel più rigoroso intimo equilibrio; realtà superiori strappate con esasperata sicurezza dal nuovissimo mondo meccanico che abbiamo creato e trasfuse dalla sua vivace personalità in un complesso di rapporti, di forme e di volumi ragguardevoli.

Antonio Sant'Elia è il primo architetto moderno per lo stretto rigore della ragione che lo ha condotto alla più pura logica della struttura architettonica ed al più agile lirismo dagli elementi plastici in azione. Nella sua arte regna un assieme notevole di valori contemporanei i quali possono veramente

unire le sue architetture allo spirito sociale e meccanico del tempo d'oggi. Seguendo il metodo del contrasto continuo tra il lirismo delle masse ed i bisogni della pratica, l'architettura futurista di Sant'Elia ripone in ogni elemento architettonico caratteristico una costante funzione utilitaria pervasa di un valore estetico fondamentale. Sin dall'inizio, le maschere architetture futuriste di Antonio Sant'Elia fissarono un nuovo stile originato dalle numerose possibilità delle tecniche e dei materiali moderni più consentanei con le idee, le speranze e le teorie plastiche della civiltà meccanica.

Architetto  
ALBERTO SARTORIS

## SCENARIO D'AMICO

Signor Direttore,

scopro nell'ultimo numero di « Futurismo » che due scenografie firmate da Erberto Carboni non sono originali, ma rifatte ad imitazione di altre simili, parecchi anni prima firmate da A. G. Bragaglia.

Con chi pigliarsela dunque? Con lo scenografo imitatore? Nemmeno per idea: « Futurismo » se la piglia con la rivista « Scenario » che le ha pubblicate, accusandola di « battere la grancassa » a un riflettore di quel Bragaglia, di cui io sarei « sistematico demolitore ».

Signor Direttore, guardi che lei è male informato.

Prima di tutto non è affatto vero che io sia sistematico demolitore di Bragaglia scenografo. I miei vecchi dissidi con lui, teorici e pratici, sono in materia di regia e d'interpretazione scenica. Ma la genialità dei bozzetti d'Anton Giulio l'ho sempre riconosciuta, e lodata, e anche contrapposta alle scenografie dei vecchi teatrini drammatici e dei teatrini lirici tradizionali. Voglia dare un'occhiata, signor Direttore, al mio libro « Tramonto del grande attore », dove si parla di queste cose, in senso non equivocabile.

E' poi ancor meno vero che « Scenario » abbia battuto la grancassa al Carboni (che « Futurismo » chiama, non so perché, Colombo). « Scenario » ha l'abitudine di riprodurre, non a titolo di critica ma di documento, bozzetti e scene di pastiches e di futuristi, fra cui lo stesso Bragaglia e i suoi giovani amici. Tutte quelle scenografie che Lei, signor Direttore, ha pubblicato nell'ultimo numero di « Futurismo » erano già apparse in « Scenario ».

E come documento, cioè senza lodi né commenti in nessun senso, a semplice illustrazione di un articolo sui drammi di Ugo Betti, « Scenario » ha pubblicato, due mesi fa, anche i bozzetti del Carboni per la messinscena di quei drammi. Se poi il Carboni li aveva disegnati imitando Anton Giulio, che c'entra la Rivista? Sarebbe come incolparla d'aver pubblicato il suntuo d'una commedia che l'autore A. avesse imitato, o plagiato dall'autore B; oppure la fotografia d'un monumento che poi si scopra copiato da un altro.

La prego di pubblicare integralmente questa mia, e di credermi con osservanza  
Dev.mo

Silvio D'Amico

Ci hanno sempre insegnato che il direttore di un periodico è il primo responsabile di tutto quanto in quel periodico si pubblica. Non arriviamo a comprendere perché si dovrebbe fare un'eccezione proprio per Silvio D'Amico, il quale, con l'aria più ingenua di questo mondo, ci domanda che cosa mai c'entri lui se il Carboni ha plagiato il Bragaglia. In questo, no, certo: ma entra in campo ben lui quando ospita nelle pagine della sua rivista il plagio; lui che, per essere un critico del teatro, uno storico del teatro, un filosofo del teatro, un martire del teatro, uno insomma che per il teatro vive e, purtroppo, pensa ed ahinoi scrive, avrebbe il sacrosanto dovere di conoscere alla perfezione tutto ciò che il teatro concerne: signori!

Sarebbe scusabile forse che il D'Amico pubblicasse in « Scenario » una commedia che il commediografo Tizio ha ricalcato da una del commediografi Caio? E perché dovrebbe essere scusabile se ha pubblicato delle scene che lo scenografo Carboni ha ricalcato da quelle dello scenografo Bragaglia?

Ma queste sono bazzecole, come è una bazzecola l'aver noi per errore cambiato il nome di Carboni in quello di Colombo: l'interessante è che non cambi la sostanza delle cose.

E' inesatto inoltre che noi ce la pigliassimo con la rivista « Scenario » che, oltre tutto, ha per altro suo direttore Nicola De Piro, valoroso pubblicista ed ottimo amico nostro.

No, no! noi ce la pigliamo proprio direttamente ed esclusivamente con Silvio D'Amico, e non tanto con lui come persona, perché di Silvio D'Amico persona non ce ne importa niente, ma con lui arbitro magno del nostro teatro, con lui stroncatore e nemico giurato di ogni innovazione, con lui, sorridente e maligno denigratore di tutto ciò che porti un afflato di vita nuova sulle tavole polverose e tarlate del suo palcoscenico d'altro secolo, con lui che, pontificando dall'alto, per modo di dire, del suo cadre-

ghino di critico all'acido prussico, trova dovunque e comunemente il modo di porre in ridicolo, di avvilire, di abbattere quel movimento travolgente d'arte che è tutta la nostra fede, tutta la nostra passione.

— Ma va là, povero untorello, non sarai tu che distruggerai Milano!...

Ma quanto volete scommettere che Silvio D'Amico salterà su a queste nostre affermazioni e ci dirà con la maggior copia possibile di particolari:

— Ma siete male informati, cari amici futuristi! Ma leggete il mio libro "Tramonto del grande attore". Leggete il mio articolo dell'anno tale, mese tale, giorno tale, su numero tale della rivista o del giornale tale, pagina tale, colonna tale, prezzo tale e tale alla copia! Leggete, e vi convincerete che io fin da allora pensavo e scrivevo molto diversamente da come voi mi volete far dire!

Già! D'Amico ha infatti questa grande abilità, dovuta forse alla sua ineccezionale mentalità pretina-lojolesca: come il camaleonte ha il dono del mimetismo locale, lui ha il dono del mimetismo... diremo così, artistico-cronologico. In qualunque tempo, su qualunque questione, lui è andato sempre d'accordo con tutti: e forse questa sua abilità non è stata l'ultima ragione per cui è diventato "l'illustre critico"...

Ma come il camaleonte non sempre può adattare il suo abito in modo completo all'ambiente, così anche D'Amico non può fare a meno di manifestarsi talvolta per quello che veramente è: e giungono allora i colpi mancini, le stoccate improvvise, le sferzate velenose, ma tutte inferte con un sorriso lattiginoso sulle labbra e con un guanto di velluto nella mano.

D'Amico anche per questo dirà che ci sbagliamo, ma gli mostriamo di no trattando prossimamente, e in modo molto particolareggiato del suo libro "Il teatro italiano".

Non si preoccupi l'illustre critico D'Amico. Noi siamo generosi e non gli presenteremo certo il conto per la pubblicità che gli faremo.

Tanto, siamo sicuri che non lo pagherebbe!...

## notiziario d'architettura

Michele Biancale, sul « Popolo di Roma » del 17 gennaio parla dell'architettura di Littoria:

« L'eco mondiale che l'opera grandiosa di bonifica della regione, in cui va sorgendo la città di Littoria, ha avuto per il suo profondo significato umano e per la tenacia della volontà fascista, ci sembra che sia assolutamente mancata per ciò che architettonicamente si è compiuto e si va compiendo a Littoria. Tra i pochissimi Ma rinetti ha liricamente esaltato l'architettura di Angiolo Mazzoni che ha costruito la stazione ferroviaria e il palazzo postale della Città, e qualche altro ha, quasi in sordina, rivelato il carattere un po' ibrido, nel senso di un compromesso tra il vecchio e il nuovo, dell'altro complesso architettonico che comprende gli edifici più importanti di Littoria ».

La critica cosiddetta « ufficiale », quella che è pronta a sciorinare intere colonne di lodi sperticate sul conto dell'architetto Tizio e dello scultore Caio in tutte le occasioni, ha ommesso ogni giudizio sulla fisionomia artistica della nuova città. Il silenzio in certi casi è colpevole. Noi abbiamo espresso — parlando dell'architettura di Littoria — ben chiaro e deciso il nostro pensiero e ci siamo anche domandati quale sarà il « destino architettonico » di Pontinia e di Sabaudia. Gli architetti della nuova generazione attendono la loro ora, ma tutt'intorno son strade sbarbate: la critica tace; gli altri si fortificano nel groviglio dei loro affari.

Michele Biancale continua: « Una città che sorge in un luogo già malarico e ora bonificato, avente come motivo fondamentale quello offerto dalla natura, cioè in parte una campagna rasa e in parte una linea con bellissime ondulazioni di montagne non lontane; e non altro. Cioè non edifici a cui ri-

portare di necessità i motivi delle architetture recenti, non dunque sovrapposizioni, ambientazioni, adattamenti ed altro.

Una città da creare ex novo. E' l'ideale di una schiera di giovani architetti i quali a gara avessero da sperimentarvi le novissime estetiche struttive, e non già come un vero e proprio esperimento in corpore vivo, ma come un'applicazione, in un luogo vergine da beghe tradizionaliste e da compromessi dell'architettura nuova che nel caso di Littoria, si potrebbe definire due volte fascista.

Pensino dunque i giovani architetti alle assegnazioni di opere da eseguire a Sabaudia e Pontinia, già fissate nei nomi e nei luoghi dal Duce. Occasionalmente simili per un razionalismo architettonico integrale non se ne presenteranno frequentemente ».

Caro Biancale, le tue parole passeranno nel dimenticatoio come le nostre. Intorno vi son troppi sordi di una sordità inguaribile. C'è gente che ha tutto l'interesse di non udire e tu sai, più vecchio di noi di esperienza, che non v'è peggior sordo di chi non vuol sentire. Se andremo avanti di questo passo, tra due anni saremo d'accordo nel giudicare Sabaudia e Pontinia come due nuovi « infortuni », mentre IL DUCE VUOLE UN'ARTE DEL NOSTRO TEMPO e quelli che tu chiami « giovani architetti » saranno ancora più stanchi di seguire come un branco di sfaccendati i retardatari gottosi.

Fra gli ordini del giorno presentati al Consiglio delle Corporazioni è particolarmente interessante segnalare quello presentato da S. E. Bodrero e dagli altri rappresentanti dei professionisti e degli artisti nel sud detto Consiglio Nazionale, riguardante il collocamento degli artisti, vista l'impossibilità

di creare per loro « Uffici di collocamento ». In esso è fatto voto che per le opere da compiere a spese dello Stato e di Enti pubblici siano sempre indetti concorsi.

E' il primo importante provvedimento preso a favore di una categoria ed in modo speciale a vantaggio degli artisti giovani che vedono nel concorso l'unica via per manifestare la loro capacità. A quando un regolamento completo che ne moralizzi i giudizi?

Nella « pagina dell'arredamento » del LAVORO FASCISTA, l'architetto Piccinato tratta dell'arredamento della casa popolare:

« Necessità dunque che si diffonda il gusto e lo spirito della casa moderna e occorre che le grandi ditte, che possono lavorare in serie (e quindi a prezzi convenienti), accettino dai giovani architetti studi e disegni di mobili economici, di buon gusto e « componibili ».

E non sarebbe male che le nostre scuole di arte industriale (vedi l'attuale mostra a Valle Giulia) rinunziassero una volta per sempre a tutte quelle statuette, di « Diane » di « Veneri » oppure ai grandi progetti d'architettura per mettersi invece seriamente a studiare a fondo il più pratico mobile e il più utile utensile in relazione con l'economia, con l'uso, col materiale.

Solo così la casa popolare potrà avere un « arredamento » legato all'architettura nuova di una completa unità ».

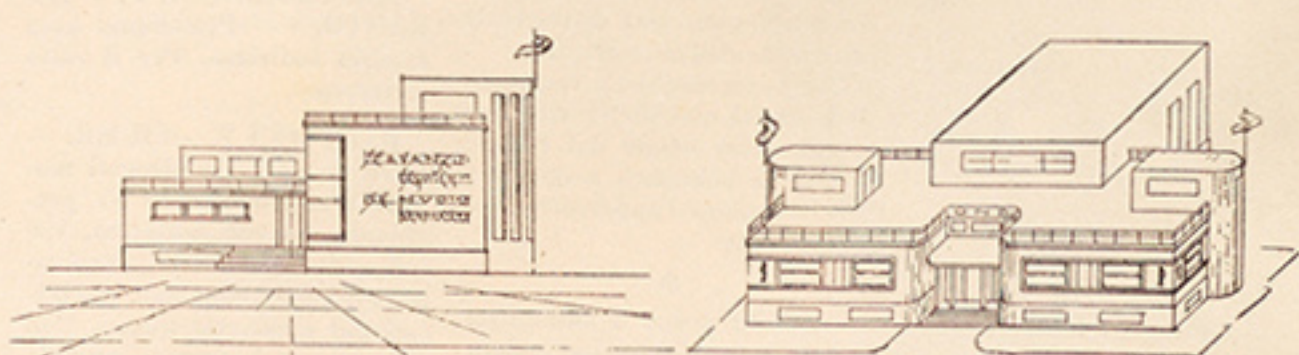
Corrado Alvaro ha immaginato ne LA STAMPA « che in un'opera di un poster si parli del periodo 1925-1935 uno dei periodi più tormentati della storia del mondo, negli anni che precedettero immediatamente la guerra c'era stato il crollo di quei valori spirituali che avevano dominato fino al 1914 ».

« Due fatti modificarono » in quel tempo la fisionomia della società, che difatti durò poco nello stato che abbiamo detto, e giusto il tempo perché si oserasse il trapasso d'una generazione. La generazione nata durante la guerra o poco prima, aprì gli occhi su questo paesaggio: la guerra era stata fatta, la rivoluzione era stata compiuta anch'essa dalla generazione che aveva fatto la guerra; pareva che ai nuovi non rimanesse null'altro da fare, se non vivere; ma una generazione non si rassegna facilmente a vivere dell'opera altrui, per quanto grande essa sia. Già le rivoluzioni avevano compiuto un grande sforzo nel ristabilimento dei concetti alti, tentandoli di riportarli nell'uomo dal l'esterno almeno, là dove erano mancati internamente; fidando che la disciplina esteriore avrebbe poi favorito la ricostruzione di quella interiore, perché è qualità particolare dell'uomo trasformare presto gli atteggiamenti in sentimenti.

A QUEST'OPERA CONTRIBUIRONO LE NUOVISIME GENERAZIONI LE QUALI, VENUTE SU TROPPO TARDI PER PARTECIPARE AGLI EVENTI MAGGIORI DEL MONDO, NELLE RIVOLUZIONI TROVARONO LA LORO FUNZIONE VITALE. A quest'opera contribuirono e contribuiranno immancabilmente i futuristi italiani. A dare un volto ed a documentare l'Italia di Mussolini è compito degli architetti futuristi. Sant'Elia ha indicato loro la strada. Il cammino è difficile: ingombro di rovine, insidiato da residue mentalità decrepite. I futuristi italiani si propongono di far piazza pulita, di velocizzare gli eventi, di affermare il loro sacrosanto diritto a guidare le sorti della edilizia italiana.

BRUNO LA PADULA

## CASE PER BALILLA



Nell'osservare questo bozzetto dell'ing. Antonio Zini, occorre tener presente che il progettista ha il terreno obbligato con area già stabilita per misura e per conformazione di base, che non può disporre per le spese di costruzione più di 150.000 lire, che deve tenere l'ingresso nel centro del fabbricato, che l'altezza dei fabbricati dev'essere minima per l'immediata vicinanza di due campi d'aviazione e di una scuola di volo. Considerati tutti questi fattori si può concludere che l'ing. Zini ha bene e futuristicamente risolto il problema.

FUTURISMO: Dir. Resp. MINO SOMENZI

Via delle Tre Madonne, 14 - tel. 871285

S. A. Pubbl. Edit - Roma, Via Urbana 175a - Tel. 40708